Rar.
588.

2° Biogr.
20.

Rehberg

Rar.
588

Diese Bearbeitung war kaum fertig gedruckt, als der Verf., zu einer neuen sich wendend, die ganze Auflage unterdrückte. Auf meine wiederholte Bitte erhielt ich dieses eine Exemplar für die K. Biblioth.

D.

[= Docen]

R A F A E L

RAFAEL.

Von

Friedrich Rehberg,

Professor der königlichen Academie der schönen Künste in Berlin.

München, 1823.

Gedruckt auf Kosten des Verfassers.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vorrede.

Obgleich kein Name berühmter und allgemeiner bekannt ist, als der Name Rafael, die Werke keines Künstlers so häufig gesehen und bewundert werden, und über keinen so viel geschrieben ist als über ihn, kann man sich dennoch von diesem ausserordentlichen Manne, den drei verflossene Jahrhunderte als den ersten unter den Malern anerkennen, weder als Künstler noch als Menschen, einen richtigen und anschaulichen Begriff machen, wenn man nicht da gelebt hat wo er lebte, und wo seine vorzüglichsten Werke betrachtet und studirt werden können.

Vasari — beinahe unsere einzige Quelle, — theilt uns nur ungefär die Epochen mit, in welchen Rafael den Ort seines Aufenthaltes geändert, und seine merkwürdigsten Werke hervorgebracht hat, ohne jedoch eine vollständige Anzeige derselben zu geben, oder eine durchaus richtige chronologische Ordnung zu befolgen. Seine in Eile geschriebenen Manuscripte scheinen der Presse ohne weitere Durchsicht übergeben zu sein, seine Nachrichten sind ungewiss und unzuverlässig, seine Urtheile seicht und unverdaut, und niemand hat diesen Mängeln genügend abzuhelfen gesucht. Viele Schriften über Rafael, die den Leser im Dunkeln lassen, indem sie sich mit Exclamationen begnügen, verdienen keiner Erwähnung; aber auch die besten unter ihnen sind unzulänglich. Selbst

bei dem vielen Vortrefflichen was Mengs über ihn sagt, ist es nicht zu verkennen, dass er sich oft widerspricht, und dem Namen eines *PITTORE FILOSOFO* opfert. Das was FUESSLI's allgemeines Künstlerlexikon enthält, verbindet mit einem Auszuge aus dem VASÀRI, und einer Compilation zahlreicher Urtheile aller Art, eine beinahe vollständige Enumeration seiner Werke, lässt aber dem verdienstvollen Verfasser selbst so viel zu wünschen übrig, dass das Verlangen nur vermehrt wird, etwas Ganzes über RAFAEL zu besitzen.

Manche Bemerkung, welche nur die Vergleichung in Gegenwart der Werke selbst veranlasst — manche Nachricht, die nur noch in der Tradition vorhanden war und sich schon zu verlieren anfängt, kann einem von dem Schauplatze entfernten Schriftsteller nicht bekannt werden, einem Künstler hingegen der in Italien lebt, nicht entgehen. Im Vatican zeigt sich RAFAEL nicht blos als ein Inbegriff der menschlichen Kunstfähigkeiten, sondern auch als einen der liebenswürdigsten und glücklichsten Menschen die je lebten; in Rom sehen wir einen liebenden Lehrer und Freund in ihm — ein höheres Wesen das selbst über den Neid erhaben war. Der grosse BONAROTTI ist der einzige Mann, der mit RAFAEL wetteifern und ihn beneiden konnte.

Ich habe mich bemüht den Gang seines Geistes zu verfolgen, die Epochen in seinem Leben, und die in denen er seine merkwürdigsten Werke hervorbrachte zu berichtigen, und den Eindruck, den sie auf ein empfängliches Gemüth machen, in dem Sinne mitzutheilen, wie er sich in seinen Productionen darstellt, um sichere Folgerungen auf seinen Charakter, seine Fähigkeiten, und auf seine eigenthümlichen Gaben, sowohl als auf seine erworbenen Verdienste zu begründen.

Die Bildnisse RAFAELS mögen eine Schilderung seines moralischen und physischen Wesens vertreten, indem sie ihn als Knabe, als Jüngling, und als Mann, in mehreren gröstentheils eigenhändigen Darstellungen, bis in seine letzte Lebenszeit gegenwärtig machen. Man will bemerkt haben, dass der Künstler in jeden Kopf der unter seiner Hand entsteht, etwas von seiner eigenen Physionomie zu bringen pflegt, und diese

Bemerkung, die besonders bei einem Manieristen vollkommen wahr sein dürfte, würde bestätigen, dass derjenige der sich kennt und aufrichtig so malen will wie er ist, nicht etwa wie er gern erscheinen möchte, kaum ein so ähnliches Bild von einer andern Person liefern wird, als von sich selbst. Der helle Blick und die wahrheitliebende Natur RAFAELS verbürgt uns, dass seine Bildnisse ihn so vorstellen wie er war, und man bemerkt in ihnen selbst den Gang der Bildung seines Charakters. In den früheren von seinem Vater und TIMOTEO DELLA VITE, das angeborne unbefangene Selbstgefühl; später die Bescheidenheit mit der er bei der Betrachtung der Werke anderer sich selbst beurtheilte, die leidende Sehnsucht, und das Entzücken mit dem er in höheren Sphären lebte. In dem Gemälde der Philosophie, als er den Gipfel des Ruhms und des irdischen Glückes erreicht hatte, erscheint er bescheiden neben seinem Lehrer, aber mit mehr Haltung und Zufriedenheit. In dem letzten Bildnisse das wir von ihm haben, sehen wir ihn mehr als vorher in der wirklichen Welt lebend, handeln und wirken.

Auch dem beredtesten Schriftsteller der mit ihm selbst gelebt hätte, würde es zu einer unterhaltenden Biografie vielleicht an Thatsachen gefehlt haben, denn der Lebenslauf RAFAELS gleicht einem hellen Strome, der zwischen blühenden Feldern und Hügeln, ohne Widerstand sein Ziel erreicht. Wenn aber in der Laufbahn des Helden die erfochtenen Siege; in der eines Weltumseeglers die in fernen Zonen entdeckten Länder; in der eines Staatsmannes die zum Wohle des Vaterlandes ausgeführten Plane die Brennpunkte bilden, so sind es in dem Leben des Künstlers, des Dichters oder des Philosophen — seine Werke. Die unsterblichen Bilder in denen RAFAEL lebt, und lange leben wird, können uns sein Herz und seinen Geist, seine Schritte auf dem Wege der Kunst, und den Gang schildern, den sein Geschmack und sein Genius nahm.

Indem die folgenden Blätter ihn auf der Bahn des Lebens sowohl als der Kunst bis an sein Ende begleiten, dürfte man vielleicht schon etwas vollendetes erwarten, aber auch der gelungenste Versuch dieser Art würde noch vieles zu wünschen übrig lassen; denn man kann

die Schule RAFAELS nicht von ihm selbst trennen; ohne die Mitwirkung seiner vorzüglichsten Schüler und Mitarbeiter, GIULIO ROMANO, PENNI, PIERIN DEL VAGA, TIMOTEO DELLA VITE, GIOVANNI DA UDINE, POLIDORO, konnten so vielfältige Werke nicht hervorgebracht werden. Die absolute Unmöglichkeit, dass ein einziger Mann in einem Zeitraume von weniger als zwölf Jahren, — von seiner Ankunft in Rom bis an sein Ende, alles das allein zu Stande gebracht haben sollte was wir wirklich von ihm sehen, ist leicht zu erweisen; diese Unmöglichkeit aber verschwindet, wenn wir acht oder zehn thätige Männer, mit dem Einklange der zu dem vollkommnen Accorde gestimmten Saiten, an der Spitze vieler Gehülfen nach dem nämlichen Ziele streben sehen, ohne dass die Missgunst oder nur ein Augenblick von Misshelligkeit ihre Bemühungen hemmte. Die Mitarbeiter und Schüler RAFAELS betrachteten sich als die Glieder Eines Körpers und als das Organ seines Willens, — Ihn als die Seele des Ganzen.

Eine solche Erscheinung, die man schon in jener goldenen Zeit als etwas ungewohntes und einziges ansah, macht uns aufmerksam auf den Vortheil den RAFAEL, aus dem zu ziehen wusste, was er schon vorfand, auf die Stufe, zu der er sich so schnell erhob, und auf das was nach ihm hervorgebracht wurde. Wir erstaunen, den guten Geschmack unmittelbar nach seinem Tode gefallen, die Kunst ausgeartet, und in drei Jahrhunderten nie wieder in jenem Glanze und in ihrer ganzen Würde erscheinen zu sehen. Die Manier vertrat die Stelle des Schönen, und wir erinnern uns noch, dass ein BOUCHER und seine Partheigänger, die jungen Künstler auf ihrer Wanderung nach Rom, vor der Antike und vor RAFAEL warnten.

Man kam von diesem Abwege zurück, und es wird jetzt schwerlich einen wahren Kenner geben, der nicht den Gipfel der erreichbaren Vollkommenheit in den Werken RAFAELS suchen und finden sollte. Wenn aber auch „die wahre Kunst nur die ist, welche durch „die Freiheit des Gemüths in dem lebendigem Spiele aller ihrer Kräfte, „der Seele den höchsten Genuss verschafft,“*) sehen wir doch manchen Freund des Schönen, der den späteren und vollendetsten Werken RAFAELS

*) Schiller.

nicht den Geschmack abgewinnen kann, der ihn in den einfachen Gemälden seiner Jugendjahre, oder selbst seiner Vorgänger entzückt, und vor nicht langer Zeit ist eine Frage rege geworden, ob Rafael in seinen ersten oder in seinen letzten Arbeiten mehr zu bewundern sei. Viele Kenner betrachten die früheren als etwas noch unvollkommenes, andere hingegen glauben in seinen späteren Werken die Gränze des guten Geschmackes schon überschritten zu sehen, und die Untersuchung einer solchen Streitfrage verdient um so mehr Aufmerksamkeit als sie nicht Rafael allein, sondern die Kunst selbst betrifft.

Die Erörterung so verschiedener Meinungen führt auf eine genauere Untersuchung der Fortschritte, die Rafael auf dem Wege machte, den er in der Kunst so schnell zurücklegte. Kaum war er noch als ein Lehrling aller seiner Vorgänger und Zeitgenossen erschienen, und nach wenigen Jahren, sehen wir ihn schon wie den Sieger, frei von allen Fesseln den Rubicon überschreiten. Ein Weg zu dem ein Jahrhundert nicht hinreichend scheint!

Einige Leser dürften der Meinung sein, dass jene Frage entweder hätte unberührt bleiben, oder entschieden werden sollen, und die käme allerdings dem zu, der ihm eine Lobrede halten, oder sich zum Schiedsrichter aufwerfen wollte, so wie der Dichter, der Rafael zu dem Helden eines Romans oder einer Epopée nähme, ihn vielleicht zum Opfer einer blinden Leidenschaft oder auch des Schmerzens machen würde, eine Braut am Tage der Vermählung verloren zu haben, denn in der Poesie liebt man auffallende Catastrophen. Die Geschichte und die Critik hingegen sollen nur die Thatsachen in das gehörige Licht stellen, und die Entscheidung der obigen Frage hängt von dem Geschmacke ab, der sich keine Gesetze vorschreiben lässt, und auch von dem strengsten Kunstrichter nicht in zu enge Gränzen beschränkt werden darf. Denn was wären für die Freunde eines strengen Styls selbst die bewunderungswürdigsten Werke eines Correggio, wenn er dem Streben nach der Grazie und der Illusion alles aufopfert, oder die unedeln ja oft ekelhaften Vorstellungen eines Rembrandt und die unbedeutenden Bilder aus dem Stilleben ohne diese Rücksicht.

Ich habe mich darauf beschränkt auseinander zu setzen; dass nicht auf einer Seite alles erlangt werden kann ohne auf der andern etwas aufzuopfern, und schmeichle mir mit desto weniger Vorurtheil zu Werke zu gehen, als ich selbst bei der Betrachtung eines jeden der vorzüglichen Werke Rafaels das Beste zu sehen glaube, was die Kunst hervorgebracht hat, und nicht weiss, ob ich ihn mehr liebe, wenn er als ein unschuldiger Knabe mit den Blumen der Wiese zu liebkosen, oder wie der Adler Jupiters, sich in Gewitterwolken zu erheben und Donner und Blitze zu schleudern scheint.

Da sich oft nach der Beendigung irgend eines der wichtigeren Werke Rafaels seine ununterbrochenen Fortschritte auffallend äussern, hat diess die sogenannten Kenner veranlasst, sie zu classifiziren, und ihren beliebigen Classen den abgeschmackten Namen seiner drei Manieren zu geben. *) Man gebe der letzten, der zweiten, oder auch der ersten den Vorzug, — für einen jeden ist Rafael ein Phänomen; seine Werke — Kraftäusserungen des Genies, die ausser den Gränzen der menschlichen Fähigkeiten zu liegen scheinen.

Es erregt die Aufmerksamkeit, wie ein solches Phänomen entstehen, und wie die Natur so viele Eigenschaften des Herzens, des Verstandes und der Schöpfungskraft auf ein einziges Individuum häufen konnte; wir fühlen uns zu dem Versuche veranlasst, in ihre geheime Werkstatt einzudringen um auszuspähen, was für Mittel so ausserordentliche Wirkungen hervorbringen konnten, und werden einsehen, dass Rafael bei einer so sonderbaren Verkettung von Gaben des Empfindungsvermögens und der thätigen Kraft, nicht umhin konnte unwillkührlich und ohne Anstrengung seine Meisterwerke erfinden, und zur Wirklichkeit zu bringen, um sich selbst zu befriedigen.

Es dürfte ein gefährlicher Versuch sein, die Gefühle über so schwierige Gegenstände in Gedanken zu ordnen, und in Worten auszu-

---

*) Ganz neuerdings hat man noch die Endeckung gemacht, dass Rafael eigentlich vierthalb Manieren hatte, und Des Pilfs war so glücklich, die Verdienste der respectiven Künstler durch Addition und Multiplication wie Waare abzuwägen, und zu messen.

drücken. Ein Versuch, den ich gleichwohl wage, indem ich mich bemühe nach einer Auseinandersetzung dessen, was die Schule Rafaels und seine sogenannte drei Manieren betrifft, sowohl seine angebornen Geistesgaben als seine erworbene Verdienste, durch eine Schilderung seines persönlichen Charakters, der Zeitumstände, in denen er geboren war, und der Verhältnisse, in denen er lebte, zu analisiren, um durch eine Vergleichung seines Genies mit den grössten und originellsten Künstlern, die vor und nach ihm lebten, darzuthun: wie das, was unmöglich scheinen würde, wenn es sich nicht durch den Augenschein bewiese, möglich werden musste, weil es in den Eigenschaften begründet ist, mit denen es der Natur gefallen hatte, Rafael zu begaben.

Bei der Erwähnung der Gemälde sind die bekanntesten Kupferstiche angeführt, um dem Leser, dem etwa die Originale unbekannt oder nicht gegenwärtig sind, den Gegenstand zu bezeichnen von dem die Rede ist. Es würde an die Unmöglichkeit gränzen, und eine sehr undankbare Arbeit sein, einen vollständigen Catalog von allem dem zu liefern, was man nach Rafael, oder unter seinem Namen gestochen hat; ein raisonnirtes Verzeichniss aber von dem besten und interessantesten was nach seinen vorzüglichen Werken vorhanden ist, dürfte den Freunden der Kunst, die ihre Ideen über ihn und seine Productionen zu berichtigen wünschen, um so willkommner sein, als so viele sehr gute Blätter ganz neuerdings erschienen sind, und noch täglich erwartet werden können.

Da es unmöglich ist, durch blos wörtliche Beschreibung ein Gemälde deutlich zu bezeichnen, werde ich in einem solchen Verzeichnisse die vorzüglichsten und merkwürdigsten Kupferstiche nach Rafael in einer chronologischen Ordnung der Gemälde erwähnen, um durch eine Zurückweisung auf das Werk von Landon, welches den Gegenstand durch die Umrisse vor Augen stellt, (von den Kupferstichen aber keine Rechenschaft giebt) denjenigen die Mühe zu erleichtern, die von dem Originale eines bestimmten Kupferstiches unterrichtet sein wollen, oder auch zu wissen wünschen, was für Kupferstiche nach einem oder dem andern Gemälde vorhanden sind.

***

Der *Catalogue des estampes gravées d'après* RAFAEL *par Tauriscus Euboeus*, und das, was das allgemeine Künstlerlexicon darüber enthält, wird diesem Verzeichnisse zum Grunde liegen, so dass jeder, der eins dieser beiden Werke, und zugleich die LANDON'schen Umrisse vor sich hat, sogleich wird sehen können, von welchem Gemälde oder von welchem Kupferstiche die Rede ist.

Zugleich wird auch ein Verzeichniss der Kupferstiche nach ihrer chronologischen Ordnung, den besonderen Liebhabern dieses Kunstzweiges einen Beleg über die Entstehung und Vervollkommnung derselben geben.

Die Fortschritte der Lithographie werden vielleicht bald noch ein neues Feld eröffnen, um die Werke RAFAELS mehr und mehr auszubreiten, und dazu beitragen, seine Ideen der Nachwelt zuzusichern.

R A F A E L.

So sehr auch Rafael schon bei seinen Lebzeiten bewundert, belohnt, und so zu sagen angebetet worden ist — denn man nannte ihn den Göttlichen, werden doch anitzt da ein besonderes Streben nach dem höheren in der Kunst und nach einer Reinigung und Wiedergeburt des guten Geschmackes rege geworden ist, seine Werke mit erneuerter Aufmerksamkeit und Liebe bewundert und studirt, sein Andenken so zu sagen auf's neue gefeiert.

Wie lehrreich und erfreulich würde es seyn, diesen Mann, dessen Namen zu dem Synonime der Vollkommenheit in der Kunst geworden ist, auch als Weltbürger und als Menschen kennen zu lernen, und in Ansehung der Verhältnisse, in denen er mit so vielen der gröſsten und merkwürdigsten Männern und den schönsten und geistreichsten Frauen seiner Zeit gelebt hat, etwas mehr von ihm zu wissen. Aber Vasari theilt uns von seinem Lebenslaufe nichts mit, als ungefähr die Epochen, in denen er seine Werke verfertiget und den Ort seines Aufenthalts geändert hat. Der Flug des Genies, mit dem er in so kurzer Zeit einen so hohen Gipfel in der Kunst erreichte, ist für uns der ganze Roman seines Lebens.

Um desto mehr muſs die physische Bildung dieses ausserordentlichen Mannes, der in seinem kurzen Lebenslaufe die Kunst auf eine höhere Stufe hob und ohne den Italien nicht geworden wäre was es war, die Aufmerksamkeit der Freunde der Kunst, sowohl als auch des Menschenkenners auf sich ziehen, denn Rafael erscheint in den Annalen der Geschichte der Menschheit als eine Ausnahme von der Regel, und als eines der seltenen Wunderwerke der Natur.

Allerdings ist bei jeder Zusammenstellung eins das Gröſste, auch wenn der Unterschied unmerklich wird; aber Rafael übertrifft an Gaben des Geistes sowohl als an den Verdiensten in der Ausübung, alle Maler die vor und nach ihm gelebt haben so sehr, daſs man ohne ihn bezweifeln würde ob in einem einzigen Manne so viele Eigenschaften verbunden seyn können, und das Glied in der Kette die ein Wesen an das andere schlieſst, da zu fehlen scheint, wo Rafael sich über alle andern Künstler erhebt. Dieser wesentliche Unterschied besteht in dem überschwänglichen Reichthume der Fantasie, die bei Rafael unerschöpflich erscheint wie die Natur selbst, denn ein früher Tod hemmte seine Laufbahn, ehe sie vollendet war. —

Rafaels Bildniſſe.

Die Geſichtsbildung Rafaels iſt uns in mehreren Gemälden aufbewahrt, deren einige als bloſse Portraite ihn ohne weitere Beziehung darſtellen; andere ganze Figuren, die ihn in gröſseren Gemälden einführen, ohne jedoch einen Antheil an der Handlung zu nehmen, ſeine Züge alſo eben ſo getreu überliefern; und noch andere, bei denen er ſich ſelbſt oder dem Urheber des Gemäldes zum Vorbilde einer der handelnden Perſonen gedient hat.

Keins von dieſen Bildniſſen ſtellt ihn in einer leidenſchaftlichen Lage vor, und man bemerkt in ſeinen Geſichtszügen nichts von dem Auffallenden, womit das Genie ſich oft durch beſtimmtere Züge offenbart; ſie deuten alle eine für jeden Eindruck empfängliche, zärtliche und theilnehmende Gemüthsſtimmung an, die nichts aus ihrer Faſſung bringt; das Schöne und Gute, das Edle und Erhabene iſt das Element in dem ſein Geiſt ſich frei bewegte; ſeine Seele ein Spiegel der Natur, der ihm alles Geſehene ſowohl als die Schöpfungen ſeiner eigenen Fantaſie ſo deutlich, lebhaft und dauerhaft vorſtellte, daſs er ſie ohne Anſtrengung wiedergeben konnte.

Dieſe unwandelbare Ruhe finden wir oft in der Geſtalt der gröſsten Männer, bei denen die Leidenſchaften und Stürme des Lebens nur die Oberfläche eines ſtillen, tiefen Meeres zu bewegen ſcheinen, und es iſt kein geringer Genuſs, ſolche Eigenſchaften in der ſchönen Bildung und in den regelmäſsigen Zügen derjenigen Weſen zu bewundern, die auf der Stufe ſtehen, wo der Menſch ſich an die höheren Naturen ſchlieſst, von deren Geſtalt wir uns keine Vorſtellung machen können.

Eine Zuſammenſtellung aller ächten Abbildungen Rafaels, die in einer chronologiſchen Folge Gelegenheit geben würde, ſeine Geſichtszüge, und ſelbſt die Fortſchritte in der Kunſt und in ſeiner Art ſich auszudrücken, von den erſten Kinderjahren bis gegen das Ende ſeines Lebens zu verfolgen, dürfte den Freunden der Kunſt um ſo willkommener ſein, als nur wenige derſelben in Kupfer bekannt, und noch weniger auf eine befriedigende Art ausgeführt ſind — die Köpfe der gröſsern Gemälde in zu kleinem Maſsſtabe erſcheinen um von dem Charakter Rechenſchaft geben zu können, und über das vorzüglichſte und bekannteſte ſeiner Bildniſſe ſogar geſtritten wird, ob es ihn ſelbſt vorſtelle oder nicht.

So unzulänglich die bloſse Beſchreibung bei Werken der bildenden Künſte ſein muſs, indem die Begriffe die ſich durch die Sinne mittheilen, auch nur durch Hülfe

der Sinne selbst erörtert werden können, würde doch das was sich über die Bildnisse Rafaels sagen lieſse, noch weit mehr nur die Neugierde erregen, ohne sie im geringsten zu befriedigen; denn die Beschreibung bringt in der Seele nur durch die Einbildungskraft die Bilder hervor die diese erst selbst erschaffen muſs, und deſswegen die Stelle der Anschauung nicht vertreten kann um zu einem genügenden Resultate zu führen, anstatt daſs auch nur wenige gezeichnete Züge da zu erklären anfangen, wo die Bestimmtheit der durch Worte mitgetheilten Begriffe schon endiget. Selbst das genaueste Signalement paſst für tausend Gesichter und muſs, um das Individuum zu bezeichnen, seine Zuflucht zu dem Zufälligen nehmen, welches mit dem eigenthümlichen Charakter nichts gemein hat, ja sogar von manchen denkenden Portrait-Malern absichtlich weggelassen wird, ohne der Aehnlichkeit einen wesentlichen Eintrag zu thun.

In dieser Hinsicht habe ich mich bemüht, alles was von Rafaels Bildnissen in den Originalen, oder durch Kupferstiche und die über ihn geschriebenen Werke bekannt ist, in folgendem Verzeichnisse zusammenzutragen, um das Aechte von dem Unächten zu sichten, und dem Publikum eine Auswahl derselben in getreuen Nachahmungen der Originale mittheilen zu können, welcher Sammlung auch der Schedel Rafaels der sich in der Akademie von S. Luca in Rom befindet, in genauen Zeichnungen von mehrern Ansichten und um desto besser von der Form zu urtheilen in verschiedenen Beleuchtungen beigefügt werden könnte, wenn die Ausführung dieses Vorsatzes gelingt.

Verzeichniſs

der

bekannten, und von Vasari oder andern erwähnten Bildnisse Rafaels.

---

1. Rafael als ein Knabe von drei bis vier Jahren in einem Altargemälde von seinem Vater zu S. Francesco in Urbino. Es stellt die Mutter Gottes mit dem göttlichen Sohne, und auf dem Vorgrunde Giovanni Sanzio, Rafaels Vater, — dessen Frau und seinen Sohn in dem Alter von drei bis vier Jahren, kniend mit zusammengelegten Händen vor. Dieses Gemälde ist sehr interessant, indem es die erwähnten drei Personen mit groſser Bestimmtheit darstellt und zu beweisen scheint, daſs Rafael nach seiner schönen und edelgestateten Mutter artete; — das weibliche Geschlecht kann stolz darauf seyn. — In dem Kopfe des Vaters erkennt man seinen Character, so wie er sich im Leben gezeigt hat, nicht als ein groſses Genie, aber als ein braver verständiger Mann, der sehr geschickt war, seinen Sohn auf dem Wege der Kunst, sowohl als auch in Ansehung der Moralität zu leiten. Es ist in einem Umrisse nach einer Zeichnung von den Brüdern Riepenhausen gestochen.

2. Rafael unter der Gestalt eines kleinen Engels. In diesem ebenfalls von Giovanni Sanzio gemalten Altarblatte in Cagli übertreffen die Verdienste seinen Ruf. Es stellt ein Presepio vor, der Vater den heil. Joseph, die Mutter die heil. Jungfrau, der kleine Sohn einen der Engel, welche die Krippe umgeben. Ist nicht in Kupfer gestochen.

3. Rafael als ein Knabe im Pallaste Borghese. Das Bildniſs, welches noch aus der Zeit herrührt, ehe Rafael zu Pietro Perugino kam, deutet das Alter eines Knaben von etwa zwölf Jahren an. Es wird für ein eigenhändiges Gemälde ausgegeben, aber es ist offenbar, daſs er in dem Alter, welches das Bild andeutet, selbst noch nicht mit der Kraft malen konnte, die in der Behandlung erscheint, so wie es auch seine spätern Arbeiten beweisen.

Die Gesichtszüge sind die Züge Rafaels und halten das Mittel zwischen den noch kindlichen Formen des Gemäldes in Urbino, und derer die ihn in Siena in Jünglingsjahren vorstellen. Vermuthlich ist es von Timoteo della Vite, einem sehr geschickten Maler der 1470 in Urbino geboren war, sich in der Schule des Francesco Francia — Raibolini — gebildet hatte, und im Jahre 1495 in seine Vaterstadt zurückkam,

da Rafael eben das zwölfte Jahr erreicht hatte *). Später berief ihn dieser nach Rom, um die Sibillen in der Kirche *alle Pace* mit ihm auszuführen. Die Wahl gereicht dem Timoteo della Vite sehr zur Ehre, und die kräftige Art der Ausführung macht es um so wahrscheinlicher, daſs das erwähnte Bildniſs von ihm herrühre **). Es ist merkwürdig, daſs bei dem Christuskinde in der Madonna della Sedia und den Engelsköpfen in dem Gemälde der Mutter Gottes als Himmelskönigin mit dem Papste Sixtus, der Charakter dieses Bildes nicht zu verkennen ist, insbesondere der etwas verachtende Zug im Munde, der sich in Rafaels späteren Bildnissen verliert; wie denn in ihm das Selbstgefühl, das sich in diesem Bilde zeigt, immer mehr und mehr in eine freundliche Bescheidenheit übergieng. Es ist niemals in Kupfer gestochen.

4. Rafael in einer flüchtigen Handzeichnung, in der Sammlung des Mr. Young Ottley in London, von ihm selbst gezeichnet, vermuthlich noch ehe er zu P. Perugino kam. Diese Zeichnung, die er im dreizehnten bis vierzehnten Jahre gemacht zu haben scheint, hat dieselbe Stellung, Wendung und Ausdruck, als alle seine andern eigenhändigen Bildnisse.

5. Rafael als ein Jüngling. In der Schule des P. Perugino haben ihn sein Lehrer, seine Mitschüler und er sich selbst mehreremale zum Vorbilde irgend einer Figur in ihren Gemälden genommen. Man erkennt ihn in dem Profilkopfe eines jungen schlafenden Soldaten in einer Auferstehung Christi, wahrscheinlich von Luigi da Assisi, itzt im Vatican, und dieses ist um so interessanter, als wir in keinem andern Gemälde einen Profilkopf von ihm haben. Es ist in keinem Kupferstiche bekannt.

6. Rafael in einem der Gemälde *al Collegio del Cambio* in Perugia, die für P. Perugino's vorzüglichste Arbeiten in Fresco gehalten werden. In einem derselben befindet sich ein sehr schöner Kopf, in welchem man den jungen Rafael erkennt. Das ganze Werk ist von Cecchini gestochen.

7. Rafael als einer der Zuhörer in der Predigt Johannes des Täufers von P. Perugino; in Perugia. Das Gemälde ist in keinem Kupferstiche bekannt.

8. Rafaels Bildniſs in einer Zeichnung, die sich in der groſsherzoglichen Gallerie zu Darmstadt befindet. ***) Sie ist nie in Kupfer gestochen.

9. In dem Gemälde der Himmelfahrt Mariä, welches Rafael noch in der Schule des P. Perugino malte, hat dieser seinen jungen Schüler, unter denen die den offnen Sarg umgeben auf der einen, Rafael hingegen seinen Lehrer auf der andern

---

*) Malvasia T. I. a. c. 55.

**) Lanzi Istoria pittorica dell' Italia. Tom. III. p. 79. Bassano.

***) Siehe H. H. Fueſsli, über das Leben und die Werke Rafaels, eine Vorlesung. Zurich 1815. pag. 83. Auf der Rückseite ist geschrieben. „*Ritratto di Rafaelle d'Urbino giovine, fatto di sua propria mano, quando era in scuola di Pietro Perugino suo Maestro.*“ Eine Anmerkung von einer andern Hand sagt nicht „daſs sich eine ähnliche Zeichnung in Siena befindet,“ sondern „*Il est possible, mais le Pinturichio a emploié Rafael étant très jeune à la Bibliotheque de Siene.*“ Die Zeichnung ist ohne Zweifel original, hat aber keine Aehnlichkeit mit den andern Bildnissen Rafaels.

Seite abgebildet *). Es befand sich ehemals in Perugia zu S. Francesco; itzt im Vatican. Es ist kein Kupferstich davon bekannt.

10. Rafael; ganze Figur in Lebensgröſse von ihm selbst, in dem Dome zu Siena. Man weiſs, daſs Rafael sich zum Vorbilde einer Figur zu Pferde in dem Fresco - Gemälde genommen hat, welches er in der Bibliothek zu Siena, selbst ausführte, wo man ihn auch noch in mehrern Figuren erkennen will. Weniger bekannt ist es, daſs er auch in einem groſsen Gemälde, welches schon vor seiner Ankunft in Siena angefangen zu sein scheint, vieles gemalt und sich selbst in Lebensgröſse vorgestellt hat. Diese Figur ist um so interessanter, als sie ihn gegen den Zuschauer gewendet und ohne Beziehung auf die andern Gegenstände so darstellt, daſs sie für sich bestehen kann. **). Es befindet sich aber in dem dunkeln Dome hoch über der Thüre der Bibliothek, kann ohne Gerüste nicht gut gesehen werden und ist niemals in Kupfer gestochen.

11. Rafael in der Bibliothek des Doms zu Siena. Das Gemälde befindet sich dicht am Fenster zur rechten. Die Figur in der man Rafael erkennt, ist ein schöner blonder Jüngling zu Pferde im Gefolge des Aeneas Sylvius Piccolomini. Die ganzen Gemälde sind gestochen von Raimondo Faucci. Siena 1771.

12. Der Herausgeber der anonymen Biografie Rafaels erwähnt ein Bildniſs, welches sich bei dem Senator Leonardo del Riccio in Florenz befand, und in der ersten Zeit seines Aufenthalts daselbst gemalt zu sein scheint. Es war in dem erwähnten Hause immer als ein eigenhändiges Bildniſs Rafaels angesehen worden, daselbst von dem Grafen Firmian gekauft und nach Salzburg gebracht, von wo es itzt zu dem Herrn Trautmann in München gekommen ist. Der Kopf hat durch das Reinigen wenig, und eine schön ausgeführte Hand gar nicht gelitten; der Hintergrund aber ist übermalt, so wie auch die zwei Säulen, die sich an den Rahmen schliessen. Das Haar und die Augen die vollkommen dunkel erscheinen, können nicht für einen Grund gegen die Authentizität gelten, indem sie so wie auch das Kleid in diesem und den meisten Gemälden jener Zeit, ganz mit durchsichtigen Farben gemalt sind, die so sehr nachgedunkelt haben, daſs man kaum noch die Lichter von den Schatten unterscheidet, ob aber die Gesichtszüge mit den Zügen und dem Charakter Rafaels übereinstimmen, überlasse ich dem Urtheile derer, die dieses Gemälde mit den andern, nicht zu bezweifelnden Bildnissen Rafaels zu vergleichen Gelegenheit haben. Es ist von Ant. Pazzi gestochen.

13. Bei dem Aufenthalte in Urbino nach dem Tode seiner Eltern hat Rafael sein Bild in dem Pallaste Albani hinterlassen, welches ungemein gerühmt wird, ***) und noch vorhanden sein muſs, da es in Fresco, also auf der Mauer gemalt sein soll. Es ist nicht in Kupfer gestochen.

---

*) Vita inedita di Rafaelle d'Urbino illustrata con Note da Angelo Comolli. Roma MCCXC. pag. 56.

**) Dieses Gemälde hat die Unterschrift *Pius III. Senensis Pii nepos MDIII. Sept. XXI. apertis electus suffragiis octavo Ootobris coronatus est*, stellt aber wahrscheinlich nicht die Krönung Pius III., sondern Pius II. vor.

***) Raccolta di lettere sulla pittura etc. Tom. IV. pag. 292.

14. Sehr interessant wäre es, einer Zeichnung von Leonardo da Vinci auf die Spur zu kommen, die nach dem Namen des Besitzers zu urtheilen, in England zu sein scheint. Mons. Bottari, der sie ungemein rühmt, hatte sie in der Sammlung des Benedetto Luti und nachher bei einem Mr. Guiglielmo Kent gesehen *).

15. Das Porträt Rafaels in der Sammlung eigenhändiger Künstler-Bildnisse auf der Gallerie zu Florenz. Dieses Gemälde ist besser als es bei dem ersten Blicke scheint, weil es durch den Firniſs einen sehr gelben Ton angenommen hat. Unschuld, Sanftmuth und Unbefangenheit, in einer extatischen Gemüthsstimmung charakterisiren diesen Kopf ganz besonders; er scheint ein Wesen vorzustellen das in höhern Sphären lebt. Gestochen von Preiſsler. Mus. Florent. T. I. p. 49.

16. Rafaels Bildniſs in der Akademie zu S. Luca in Rom. In diesem Bilde, wo er hinter dem Stuhle des heil. Lucas vorgestellt ist der eine Madonna malt, zweifeln einige, ob der Kopf Rafaels von seiner Hand herrühre. Er gleicht jedoch dem in Florenz in Ansehung der Züge sowohl als der Behandlung und hat dieselbe Wendung. Das ganze Gemälde ist gestochen von C. Bloemart, Piccioni und von L'Anglois, niemals aber der Kopf einzeln.

17. Rafael konnte eben sein sechs und zwanzigstes Jahr erreicht haben, da er das Gemälde der Philosophie (Schule von Athen) anfing, in welchem er sich selbst neben seinem Lehrer P. Perugino verewigt hat **). Bescheidenheit, Selbstgefühl und Freiheit des Geistes — mit noch mehr Zufriedenheit als in den zwei vorhergehenden, drücken sich in diesem Bilde aus, und er scheint hier schon mehr in der wirklichen Welt zu leben, die ihm zum Paradiese geworden war. Es befindet sich, aber gänzlich verfehlt, im kleinen in den Kupferstichen der Rafael'schen Gemälde im Vatican und in Lebensgröſse in der Sammlung der von Mengs gezeichneten Köpfe aus der Schule von Athen, von Cunego, auch einzeln, aber sehr schlecht, von Fidenza radirt.

Diese drei, sind die unbezweifeltsten Bildnisse Rafaels nach denen sich die übrigen am sichersten beurtheilen lassen. Alle drei in derselben Stellung, die Augen gegen den Zuschauer gerichtet, so daſs der Künstler sich bequem im Spiegel sehen kann, deuten eine empfindende, ruhige, aber beseelte und zärtliche Gemüthsstimmung an. Die zwei ersten haben noch die Schärfe der Umrisse, welche er erst in Rom ablegte.

18. Man will auch in dem Gemälde des Parnaſs, Rafaels Ebenbild in einem der Begleiter Virgils erkennen, und in der That verdient er unter den gröſsten Dichtern einen so entschiedenen Platz, daſs es ihm wohl ziemte, sich in ihrer Gesellschaft einzuführen.

19. Ein von Paul Pontius, ohne den Namen des Urhebers gestochenes Bildniſs stellt Rafael in einem Pelze gekleidet, in einem weniger jugendlichen Alter vor. Das Gemälde scheint in England zu sein, wo Dorigni sich desselben zu dem Titelkupfer der eben da befindlichen Cartons bedient

*) Comolli Vita inedita etc. p. 56. und Lettere pittoriche perugine p. 356.

**) Vasari VIII. p. 46. Milano 1810.

hat, so wie auch P. Aquila zu einer Ausgabe der biblischen Geschichten in den Logen. Eine Copie nach diesem Kupferstiche ist bezeichnet Rafael pinxit, und auch Landon giebt es als ein eigenhändiges Gemälde, seinem Werke zum Titelblatte.

20. Ein anderes unter dem Namen Tizian, von Hollar und P. Pontius gestochen, kann nicht nach dem Leben gemalt sein, weil Tizian erst nach dem Tode Rafaels in Rom war.

21. Desto sicherer könnte man auf ein Porträt Rafaels von Giulio romano rechnen, das sich in Bologna befinden soll, aber niemals in Kupfer gestochen ist.

22. Rafael, ehemals im Pallaste Altoviti in Florenz, itzt in der königlichen Gallerie zu München. Dieses Gemälde welches unter allen seinen eigenhändigen Bildnissen das ausgeführteste ist, und durch eine unverkennbare Aehnlichkeit mit dem in der sogenannten Schule von Athen beweiset, daſs beide dieselbe Person vorstellen, wird dennoch von einigen für den Bindo Altoviti gehalten, in dessen Hause es sich befand. Ein Unterschied den man in der Farbe der Augen bemerken will, könnte einigen Zweifel erregen; es dürfte jedoch hinlänglich sein zu erwähnen, daſs, um so mehr die Farben in Fresco gleich beim Auftrocknen ändern, man von dem Kopfe in dem gröſsern Gemälde nicht eine so genaue Rechenschaft der Farbe der Augen fordern kann, und daſs das Haar nicht in Betracht gezogen werden darf, indem die Lichtseite durch den Kopf des P. Perugino bedeckt ist. Da indessen die Sache einen leidenschaftlichen Streit erregt hat, wird sie unten weitläufig auseinander gesetzt werden. *) Es ist von Frey, Strange, Cecchi, Morghen, C. Barth und andern in Kupfer gestochen.

23. Rafael in einer Medaille in dem Museo Casali in Rom. Es ist unbekannt, aus welcher Zeit sie rührt; weder die Büste von Naldini, noch irgend eins der bekannten Bildnisse Rafaels hat zum Originale gedient.

24. Rafaels Brustbild in Marmor von P. Naldini, welches Carl Maratti in dem Pantheon zu Rom als ein Monument aufstellen lieſs; itzt im Kapitol, ist verschiedentlich, aber niemals auf eine befriedigende Weise in Kupfer gestochen.

Der Schedel Rafaels wird in der Akademie von S. Luca in Rom aufbewahrt, und man hat keine Ursache die Aechtheit desselben zu bezweifeln, denn der Leichnam war nicht, wie es in Rom zu geschehen pflegte, ohne Unterschied in die Gruft geworfen, sondern unter dem Altare beigesetzt, den er sich selbst zur Ruhestätte ausersehen hatte.

---

*) Siehe unten p. 10. sqq.

Den in obigem Verzeichnisse enthaltenen Bildnissen Rafaels kann man noch folgende hinzufügen, die jedoch keine besondere Aufmerksamkeit zu verdienen scheinen, oder nur in unbestimmten Nachrichten erwähnt werden.

In Salzdahlen sah man ein Bildniſs Rafaels in jungen Jahren*). Dieses Gemälde ist in dem Catalogus der Gallerie von Salzdahlen als ein eigenhändiges Bildniſs Rafaels, an einen Tisch gelehnt und mit einem Buche vor sich erwähnt; es ist jedoch ungewiſs, ob es original ist, ob es ihn selbst vorstellt, und wo es sich itzt befindet.

In Genua soll sich ein kleines Bildniſs Rafaels im Pallaste Gentili befinden. In der Brabeckschen Gemäldesammlung zu Söder eines auf chinesischem Papiere; eines in der Kapelle Ancaiani in Spoleto.

Volkmann will in dem Pallaste Altieri in Rom eines gesehen haben, und Ramdohr ein anderes mit der Jahrzahl 1518 im Pallaste Barberini.

Auch soll sich in Koppenhagen ein sehr schönes Bildniſs Rafaels befinden, und es müssen noch andere dergleichen versteckt seyn, wenn anders die von dem Abate Comolli publizirte anonyme Biographie ächt ist, welches zu bezweifela wir keinen hinlänglichen Grund haben, denn es heiſst daselbst bei Erwähnung des sogenannten Altovitischen Gemäldes „er machte noch mehrere Male sein Bildniſs."

Ein Kupferstich von Demarteau, nach einer Zeichnung von Monciau, stellt — in dem Gemälde der Philosophie — wo sich auch der Herzog Friedrich II. von Mantua in der Gruppe des Archimedes befindet, nicht Rafael, sondern einen Herzog von Modena vor. Beide waren eben dazumal in Rom, und ihrer Schönheit wegen berühmt. Der Kopf des letzten, der sich in dem Gemälde, ganz unabhängig von der Handlung als ein Bildniſs ankündigt, ward ehemals von vielen für Rafael gehalten.

Andere unter dem Namen Rafael bekannte Bildnisse sind von ihm gemalt, aber ohne ihn selbst vorzustellen, so wie der Jüngling in Paris der sich auf den rechten Arm stützt; wahrscheinlich das von Vasari erwähnte Bild des Bindo Altoviti, bei welchem die zweideutige Unterschrift: *Portrait de Rafael* heissen sollte „*Portrait peint par Rafael.*" Andere, — so wie der sogenannte *Rafael et son maitre d'armes*, haben nichts mit ihm gemein.

Die von Marc Anton gestochene ganze Figur, welche Malvasia als eine Carrikatur Rafaels angiebt, scheint den heil. Lucas vorstellen zu sollen, und gleicht Rafael nicht im geringsten.

Ein Kupferstich von Hollar „*Portrait de Rafael*" und ein andrer von Bonasone stellen den Marc Anton vor, so wie ihn Rafael in dem Heliodor, als einen der Sesselträger des Pabstes eingeführt hat. Die von Hugo da Carpi unter dem Namen „*Rafael et sa maitresse*" in Holz geschnittene Skizze kann vielleicht von ihm herrühren, hat aber mit ihm selbst nicht die geringste Aehnlichkeit.

Der Kupferstich von Fariat nach einer Zeichnung von Carl Maratti; der von Matham, M. Pool u. m. a. verdienen keiner Erwähnung, und alle unter dem Namen Rafael bekannte b ä r t i g e Köpfe stellen nicht ihn vor.

---

*) Vid. Fueſsli allgemeines Künstlerlexicon pag. 65.

Die bestimmte Nachricht, die uns Vasari über das Bildniſs Rafaels in dem Gemälde der Philosophie gegeben hat, läſst keinen Zweifel übrig, und die Uebereinstimmung bewährt die Aechtheit des Altovitischen Rafaels sowohl als derer, die schon seit langer Zeit in der Sammlung eigenhändiger Künstler Bildnisse in Florenz und in S. Luca anerkannt sind.

Eben so wenig Ursache haben wir das Bild zu bezweifeln, in welchem er in Urbino als ein Kind neben seinen Eltern von dem Vater selbst gemalt ist. Diese drei Figuren sind zu dem Titelblatte des zweiten Abschnittes genommen.

In dem zwölfjährigen Knaben, der in der Zeit des Pabstes Paul V. als ein Bildniſs Rafaels in die Borghesische Sammlung gekommen ist, finden wir wieder die Züge des Kindes, und verfolgen die Ausbildung derselben in denen die in Siena, an dem Orte selbst wo sie gemalt waren unter seinem Namen bekannt sind; diese schliessen sich an diejenigen die ihn als einen Mann abbilden, und können bei der Beurtheilung und Auswahl derer zur Richtschnur dienen durch welche sich die Lücken in der chronologischen Folge ausfüllen lassen.

Das vorzüglichste unter allen Bildnissen Rafaels ist ohne Zweifel das ehemals Altovitische in der königlichen Gallerie zu München. Nach der Art der Behandlung zu urtheilen hat er es im vier bis fünf und dreiſsigsten Jahre gemalt, und dieses Alter passet auch zu dem Gemälde so weit es sich nach dem äuſsern Ansehen bestimmen läſst, denn selbst in der Natur kann man eben so leicht einen Mann von fünf und dreiſsig Jahren für weniger als fünf und zwanzig, als einen andern von fünf und zwanzig, für mehr als fünf und dreiſsig jährig ansehen.

Die Aechtheit dieses Gemäldes ward bei seiner Ankunft in Deutschland in Zweifel gezogen, und eben itzt ist in Rom eine Untersuchung erschienen, in welcher behauptet wird, daſs es den Bindo Altoviti vorstelle und Rafael nicht vorstellen könne*).

Es hatte sich seit der Zeit Rafaels in dem Hause Altoviti in Rom befunden, und war später in den eben der Familie angehörigen Pallast in Florenz gebracht, wo es für ein Bildniſs des Bindo gehalten ward, bis Mons. Bottari bemerkte, daſs es Rafael und **nicht** den Bindo Altoviti vorstelle. Diese Meinung war ohne weitere Untersuchung angenommen, bis Se. königliche Hoheit der Kronprinz von Baiern dasselbe in eben dem Hause Altoviti in Florenz erkaufte, und es ao. 1809 der königlichen Gallerie in München einverleibte. Es erregte bei dieser Veränderung des Orts, durch die es dem Publikum zugänglicher, und häufiger gesehen wurde als vorher in einem Privathause, aufs neue diejenige Aufmerksamheit, die es schon deſswegen verdient, weil es eines der vorzüglichsten Gemälde Rafaels in seiner Art, und ohne Zweifel aus seiner besten Zeit ist; wurde aber mit leidenschaftlich getheilter Meinung angefochten; nicht in Ansehung der unwidersprechlichen Originalität, sondern in Hinsicht des oben erwähnten Zweifels.

---

*) Descrizioni delle immagini dipinte da Rafaello di Melchior Missirini etc. Roma 1822.

Denen, die dieses Gemälde nur durch die Kupferstiche, vorzüglich den von Morghen kennen, dürfte das Resultat einer unbefangenen Vergleichung mit dem Originale um so angenehmer sein, als dieses Blatt von vielen unbedingt für ein Meisterstück angesehen wird, andere aber sagen, es gleiche dem Gemälde nicht im geringsten. Dieser Tadel ist parteiisch und übertrieben; jedoch wird man in dem Kupferstiche überhaupt weniger Character finden als in dem Gemälde, in welchem die Theile, insbesondere die Augen, im Verhältnisse zu dem ganzen Oval grösser sind, als in dem Kupferstiche. Der dem von Morghen sehr ähnliche Kupferstich von Cecchi hat eben den Fehler, im übrigen aber etwas mehr Character. Ein anderer, von Barth gestochen, ist sehr verzeichnet.

Ein so vortreffliches Werk und zugleich vollkommen wohl erhaltenes eigenhändiges Bildniſs Rafaels ist für die ganze gebildete Welt ein Kleinod, und da die in Rom erschienene Untersuchung diejenigen in Ungewiſsheit läſst, die das Altovitische Bildniſs Rafaels nicht mit dem in dem Gemälde der Philosophie (Schule von Athen) im Vatican zu vergleichen Gelegenheit haben, suche ich die Sache in Gegenwart des Originals deutlich auseinander zu setzen.

Der Zweifel entsteht aus dem Doppelsinne der Worte im Vasari*):

„und dem Bindo Altoviti machte er sein Bildniſs, da er jung war, welches „für vortrefflich gehalten wird, und ebenfalls ein Gemälde der Madonna, wel-„ches er (Bindo Altoviti) nach Florenz schickte etc.“

„e a Bindo Altoviti fece il suo ritratto, quando èrà giovane, che è tenuto „stupendissimo, e similmente un Quadro della nostra donna, chi egli (Bindo „Altoviti) mandò a Firenze.“

Der anonyme Biograf Rafaels, den der Abbate Comolli publizirt hat, erwähnt es unter den spätern Arbeiten Rafaels und sagt:

„und er machte noch mehreremale sein Bildniſs, und ein auſserordentlich „schönes für den Bindo Altoviti.“

é fece ancora piu volte il suo ritratto, e uno bellissimo per Bindo Altoviti.“

Dieses würde wenigstens beweisen, daſs Rafael sein eigenes Bildniſs für den Altoviti gemalt hatte. Aber der Autor der oben erwähnten Untersuchung bezweifelt die Authentizität dieses anonymen Biografen.

Einer der Herausgeber des Vasari**) sagt in einer Note: „Vasari habe dieses „Gemälde mit Stillschweigen übergangen,“ wie es denn in dessen Lebensbeschreibung mit mehrern wichtigen Arbeiten Rafaels der Fall ist; und in der That passen die Worte des Vasari weder auf Rafael noch auf den Bindo Altoviti noch auch auf das Gemälde selbst, sondern beziehen sich wahrscheinlich auf das vortreffliche Bild des Jünglings in dem Museum zu Paris, der den Kopf auf den rechten Arm stützt, um so

---

*) Vasari VIII. p. 79 Milano 1810.

**) Vasari Edizione di SIENA T. V. p. 235.

mehr als dieses auch in Ansehung der Behandlung in die Zeit zu gehören scheint, in welcher Vasari das Bildniſs des Bindo Altoviti, gleich nach der heil. Cecilia erwähnt, die schon 1513 nach Bologna kam.

Niemand bezweifelt, daſs das sogenannte Altovitische Gemälde aus der besten Zeit Rafaels herrühre, es ist aber nicht bestimmt in welchen Jahren man dieser besten Zeit ihre Stelle anweiset. Würde man Unrecht haben, die Jahre, in denen er die Grablegung Christi, oder das Gemälde der Philosophie im Vatican verfertigte, seine beste Zeit zu nennen?

Aber er machte nach diesem noch grosse Fortschritte in Ansehung der Farbe und des Effects; man mag nun diese Eigenschaften oder die noch sichtbarere Bestimmtheit in seinen frühern Werken vorziehen, sie erscheinen in dem Altovitischen Bilde Rafaels; es gleicht in Ansehung der Behandlung am meisten der heil. Familie, die er im Jahre 1518 dem König Franz I. von Frankreich überschickte.

Der Sgr. Missirini Prosecretär der Akademie von S. Luca in Rom untersucht, welches von beiden das ächte Bildniſs sei; dieses, oder das in der sogenannten Schule von Athen, als ob Eines das Andere ausschlösse, und behauptet daſs die Züge dieses Bildes mit einem in Lebensgröſse gemalten Portraite und einer bärtigen Büste von Benvenuto Cellini, die den Bindo in dem Alter von sechzig bis siebenzig Jahren vorstellen, vollkommen übereinstimmen. Andere, die ebenfalls diese Büste kennen, bezeugen das Gegentheil. Ein Beweis, wie schwankend dergleichen Urtheile sein können, wenn sie nicht auf einer vorurtheilfreien Vergleichung der Gegenstände selbst beruhen*).

Zu gleicher Zeit giebt uns der gelehrte Avvocato Fea**) eine sichere Nachricht über den Bindo Altoviti, aus welcher erhellet, daſs er im Jahre 1514 so eben majorenn geworden war, also wohl im Vergleiche mit dessen hohem Alter, da Vasari schrieb, von ihm gesagt werden konnte, „da er jung war," keineswegs aber von Rafael, der schon mit seinem sieben und dreisigsten Jahre starb.

Diese Folgerung ist bündig, und eben so richtig als die Bemerkung des Misserini, daſs das Gemälde nicht vor dem Jahre 1516 bis 1517 gemalt sein kann, in welchem Jahre Bindo Altoviti zwei bis drei und zwanzig Jahre alt war; beide beweisen, daſs es entweder nicht Rafael vorstellen, oder nicht das von Vasari beschriebene Gemälde sein kann, und daſs es entweder einen Jüngling von zwei bis drei und zwanzig Jahren vorstellen muſs, oder den Bindo Altoviti nicht vorstellen kann; das Bild aber ist nicht so jugendlich, daſs man es durch die Worte „da er jung war" bezeichnen könnte, und die Beschreibung, die M. Misserini — jedoch nicht in Gegen-

---

*) Es wäre interessant, diese Büste und das gemalte Portrait (beide in dem Altovitischen Hause in Rom) mit dem oben erwähnten Bildnisse in Paris zu vergleichen, das fälschlich unter dem Namen Rafaels in Kupfer gestochen ist.

**) *Notizie interno a Rafaello d'Urbino.* Rom 1822.

wart des Originals geschrieben hat, welches er auch nicht selbst gesehen zu haben scheint — stimmt nicht mit demselben überein *).

Niemand wird die Aechtheit des Rafael'schen Bildnisses in der sogenannten Schule von Athen bestreiten; aber eben diese beweiset auch die des Altovitischen Bildnisses, denn der Augenschein zeigt, daſs beide eine und dieselbe Person vorstellen. Eins auf die rechte, das andere auf die linke Seite gewendet, paſsen sogar die Umrisse des einen auf das andere, wie der beigehende Contur auf durchsichtigem Papiere, und die beiden mit der gröſsten Gewissenhaftigkeit nach den auf den Originalen durchgezeichneten und in die gleiche Gröſse reduzirten Köpfe **) beweisen, auf welche man in Ansehung der Verhältnisse vollkommen rechnen kann. Aus Einer genauen Vergleichung, welche jedoch nur in Gegenwart des einen von den Gemälden, mit Hülfe eines ächten, auf dem Originale durchgezeichneten Umrisses des andern möglich ist, erhellet, daſs die Form der Stirn und des ganzen Gesichts in dem einen **nicht** viereckigter, die Backenknochen **nicht** hervorragender, die Nase **nicht** überhängender als in dem andern sind. Die Formen des Rafael im Vatican, sind etwas grandioser; wie es der Umstand in einem groſsen Gemälde einen Platz einzunehmen schon mit sich bringt. — Rafael erscheint daselbst jünger, wie denn auch die Behandlung des Altovitischen Gemäldes beweiset, daſs es später gemalt ist. Die Wangen sind in dem ersten etwas voller, die Augen

---

*) Hier sind seine Worte:

„Das Bildniſs des Bindo Altoviti stellt einen Jüngling von bewunderungswürdiger Schönheit, im fünf bis sechs und zwanzigsten Jahre vor; von einer hellen Gesichtsfarbe, die Haare goldgelb, der Backenbart von eben der Farbe. Die Augenbraunen voll, die Augen lebhaft blau. Das Gesicht eher vlereckigt, als länglicht, die Nase ein wenig erhoben, so daſs sie in dem obern Theile an die Habichtsnase gränzt und gegen den etwas kleineu Muud ein wenig überhängt. Die Backenknochen sind etwas hervorragend, die obern Augenlieder treten heraus, und überhaupt haben die Augen einen feurigen, kecken, nicht milden Blick, den man eigentlich entschieden nennen kann. Das Kinn ist kleinlich, die Schläfe und die Stirn nähern sich einer viereckigen Form. Aus den Eigenheiten dieses zweiten Bildes erscheint, daſs es nicht die geringste Aehnlichkeit mit den Bildnissen Rafaels hat, und vorzüglich nicht mit dem oben beschriebenen in der Schule von Athen, so daſs man schliessen muſs, daſs dieses nicht den göttlichen Maler vorstelle, oder daſs die andern falsch seien; gegen die Analogie, gegen die uralte Tradition, gegen das Zeugniſs der wichtigsten Schriftsteller, und gegen die allgemeine Meinung aller verständigen Künstler und Kenner seit drei Jahrhunderten — welche Folgerung zu dreist und vorgreiffend wäre.“

Il ritrato poi di Bindo Altoviti rappresenta un giovane di maravigliosa bellezza d'anni 25 *in* 26 - *di colore chiaro, coi capelli di un biondo dorato, e coi spazzolini dello stesso colore: le ciglia sono folte: le pupille di un vivace azurro: la faccia piuttosto quadrata che lunga, il naso é alquanto rilevato in mauiera, che nella parte superiore tiene dell' aquilino, e nella punta pende anzi che no verso la boccao, la quale inchina al piccolo; le guancie sono risentite nella parte dell' osso: le palpebre superiori degli occhi sporgono alcun poco; in generale gli occhi splendono arditi, e non dolci, e si possono dire rigorosamente risoluti; rinserrato e il mento: e le tempie, e la fronte ritraggono d'una sagoma quadrata. Dai particolari di questo secondo ritratto apparisce, che egli non ha la minima similitudine co'i ritratti di Rafaello, e specialmente con quello sopra descritto della scuola d'Atene, tal che é mestieri dedurre, o ehe questo non rappresenti il divino pittore, o che falsi siano gli altri, contro l'analogia delle cose, contro l'antichissima tradizione, contro la testimonianza di gravi scrittori, e contro l'unanimo consentimento di tutti gli intelligenti, e gli artisti di quasi tre secoli la quale conseguenza par troppo avvanzata ed ardita.*

**) Der in der sogenannten Schule von Athen ist um ein weniges grösser.

mehr geöfnet, die Stellung mehr rückwärts gebeugt. Die Nase ist in beiden genau dieselbe und hängt in dem Altovitischen im geringsten nicht über. Die Gesichtsfarbe ist nicht hell sondern bräunlich, wie in jenem; die Augen nicht lebhaft blau; hell, aber von einer unentschiedenen Farbe. Was das Haar betrifft, so ist nichts der Veränderung des Tons durch Licht und Schatten so sehr unterworfen; es ist in dem Altovitischen Gemälde blond aber nicht goldfarb, in den Schatten dunkel und nur in den glänzenden Lichtern hell, in dem Bildnisse im Vatican aber vollkommen im Schatten; denn die in dem Titelkupfer zu des Misserini Werke ergänzte Lichtseite ist in dem Original durch den Kopf des P. Perugino bedeckt. Daſs Rafael dem Bindo sein Bild gegeben, ist um so weniger unwahrscheinlich, da er schon früher die heil. Anna mit der Madonna für ihn gemalt hatte, die Vasari vor allen andern rühmt*). Es könnte auffallen, daſs sich das Bildniſs **Rafaels**, und **nicht** das des **Bindo** in dem Hause Altoviti befand; aber das Gemälde selbst redet, und giebt den augenscheinlichen Beweis, daſs die Worte Vasari's nur durch eine gezerrte Auslegung auf dieses Gemälde anzuwenden sind.

Vasari konnte bei seinen eigenen vielen und groſsen Arbeiten eine so weitläufige Unternehmung als die Biografien so vieler Künstler zu schreiben, nur in der Eile und als eine Nebensache behandeln; überhaupt aber ist er nicht so genau und zuverläſsig als zu wünschen wäre. Weitschweifig und schwazhaft begnügt er sich oft ein Geschichtchen zu erzählen, anstatt den Gegenstand zu erörtern, und als ein nichts weniger als philosophischer Kopf ist er weder bestimmt in seinen Nachrichten noch gründlich in seinen Urtheilen**) und beabsichtigte bei Erwähnung der Werke Rafaels, weder eine vollständige Enumeration noch eine genaue chronologische Ordnung.

---

*) Vasari. Milano 1810 t. VIII. p. 79.

Und zeigte in dem Bilde der Madonna alles, was man Schönes sehen kann, wenn sich in den Augen Bescheidenheit, in der Stirn Ehre — in der Nase Grazie und in dem Munde Tugend in der Miene einer Jungfrau vereinigt.“	*Mostrò nel dipignere la nostra Donna tutto quel che di bellezza si puo fare nell' aria di una vergine, dove sia accompagnata negli occhi modestia, nella fronte onore, nel naso grazia, e nella bocca virtu.*“

**) Zum Beispiele kann unter andern seine Beschreibung des Gemäldes dienen, in welchem er einen Christus sieht, der nach Art Jupiters von den vier Evangelisten getragen wird; und die Erklärung der sogenannten Schule von Athen, iu welcher er die Vereinigung der Philosophie, Astrologie, Geometrie und Poesie mit der Theologie findet, und einige Astrologen, „welche gewisse Figuren „und Charactere, in verschiedener Art von Geomanzie und Astrologie auf gewisse Täfelchen ge- „zeichnet haben, welche sie durch gewisse schöne Engel den Evangelisten zuschicken, welche „Evangelisten dieselben erklären.“

Und so — fährt er fort — machte er es mit einem heiligen Mathäus: „der aus den Täfelchen, „auf denen die Figuren sind, die Charactere excerpirt, welche ihm ein Engel vorhält, und sie in „einem Buche aufschreibt; und ein Alter, der sich ein Papier auf das Knie gelegt hat, copirt „alles, was S. Matheus aufschreibt, und unterdessen er in dieser unbequemen Stellung aufmerk- „sam ist, scheint er die Kinnbacken und den Kopf zu verdrehen, je nachdem er die Feder in die „Breite oder in die Länge zieht.“

Bei dieser Unzulänglichkeit unserer Hauptquelle dürfte es dem Leser nicht unangenehm sein, in einem kurzen Auszuge von dem Wenigen, was uns aus dem Lebenslaufe Rafaels bekannt ist, noch einige Bemerkungen als Bruchstücke zu finden, die mir aus der glücklichen Zeit in Erinnerung geblieben sind, da ich seine Werke studirte. Wenige Freunde der Kunst und wenige Künstler hatten das Glück, im Geiste so lange in seiner Gegenwart und so zu sagen unter seinen Augen zu leben; manches, das nur die Tradizion aufbewahrt hat verliert sich, und noch fünfzig seitdem verflossene Jahre tragen schon etwas dazu bei, das lebendige Andenken dieses Mannes selbst da wo er gelebt hat, nach und nach auszulöschen.

Man muſs Rafaels Werke oft und mit Muſse betrachtet, mit Ruhe und Gefühl darüber nachgedacht haben, und in der That selbst Künstler sein, um völlig in die Tiefe seines Geistes einzudringen, und zugleich seine Verdienste in der Ausübung würdigen zu können. Jeder Künstler wird gern eingestehen, daſs er die Werke der Kunst, so wie die Natur selbst nur wie durch einen Schleier sah, ehe er in eigenen Arbeiten das Auge und die Hand übte. Und doch beweiset schon die angeborne Neigung die ihn veranlaſste die Kunst zur Beschäftigung seines Lebens zu wählen, daſs sein Auge heller sieht, sein Herz und Geist die Schönheit der Formen oder der Farbe lebhafter fühlt. Der Dichter, der Philosoph, der sogenannte Kenner*) lernen niemals die Sprache des Pinsels vollkommen verstehen.

---

*) Ein jeder, der mit einem geübten Auge und empfänglichem Gefühle, ohne vorgefaſste Meinung das Wahre und Schöne sucht und würdigt, kann mit mehrerem Rechte in den schönen Künsten urtheilen, als die sogenannten Kenner, die sich statt mit dem Wesentlichen nur mit Nebendingen zu beschäftigen pflegen, und die Sache in ein verfertigtes System zu zwängen suchen. Wie oft urtheilt selbst ein Kind richtiger als diejenigen die sich anstatt eines angebornen Gefühls auf erworbene Kenntnisse verlassen, die ganz irre führen müſsen, wenn man Folgerungen aus einem falschen oder schwankenden Grundsatze zieht. Es liegt in der Natur der Sache, daſs der Kenner die Verdienste in der Ausübung leicht zu wenig in Betrachtung nimmt, der Künstler hingegen diese leicht zu sehr als den Hauptzweck ansieht. Wenn aber nur der den Namen eines Kenners verdient, der nicht allein die Absicht des Künstlers, und den Eindruck den sein Werk hervorbringt zu beurtheilen weiſs, sondern auch die Mittel deren er sich zn diesem Zwecke bedient, so kann Niemand ein Kenner sein, der nicht auch ein Künstler ist, obgleich mancher auch groſser Künstler nicht zugleich für einen Kenner gelten kann; denn er braucht nicht von der Absicht und den Mitteln, deren er sich bedient Rechenschaft zu geben, wenn die Idee eine Production seiner Fantasie ist, und das Talent ihm die Mittel zur Ausübung gibt. Es führt unfehlbar auf Abwege, wenn der Hauptzweck aus den Augeu gelassen, und nicht ohne Vorurtheil geurtheilt wird. Wie viel haben einige Bewunderer Rafaels über die Frage gestritten, ob er durch den Anblick der Werke des Mich. Angelo gewonnen habe oder nicht? — Ob Correggio arm oder wohlhabend gewesen sei, interessirt manchen mehr als seine Gemälde — er war keins von beiden. — Wie viel ist über die Gruppe des Castor und Pollux erklärt und geschrieben, anstatt zuerst zu bemerken, daſs der sogenannte Pollux, jugendlicher und doch weit grösser — in einem ganz andern Geschmacke, und — offenbar von einer audern Hand gearbeitet — nichts anders ist, als ein an den sogenannten Castor gehefteter Apollo Sauroctonos, von welchem wir so viele Wiederholungen haben.

Schon in jungen Jahren bewunderte und studirte ich die Werke der Carracci, Dominichino, Mich. Angelo und die Meisterstücke der Alten im Vatican. Die Werke Rafaels liebte ich und liebte ihn. Es waren die frohesten Tagen eines unbefangenen Lebens, in denen ich mich häufig übte — bald aus dem fürchterlich lebendigen Gemälde des Heliodor, das nebst dem *Incendio del Borgo* schon beim ersten Anblick ergreift — bald aus dem Gemälde der Philosophie, dem Parnaſs, und dem Gemälde der Religion, welches einen desto tiefern und bleibendern Eindruck macht, je weniger es beim ersten Anblicke auffällt, die schönsten Köpfe und Figuren zu zeichnen, die ich oft nur während dieser Beschäftigung verstehen lernte. Viele junge und ältere Künstler arbeiteten in diesem der Kunst geheiligten Orte. Einem Fremden und dem jüngsten unter ihnen theilte sich jeder gerne mit, erzählte, erklärte und belehrte mich. Hier lebten wir wo Rafael einst lebte. Sein Andenken war lebendig, er selbst war mitten unter uns. — Oft wurden die schönen Abende in jenem Wirthshause alla Longara zugebracht, wo Rafael sich nach den ernsthaften Beschäftigungen im Vatican mit seinen Mitarbeitern und Schülern zu erholen pflegte. Da machte einer oder der andere oft feine, neue und einsichtsvolle Bemerkungen; immer über Rafael. Es mochte von diesem, von jenem geredet, gescherzt, gelacht werden — immer war Rafael das Ende des Gespräches. Wir sahen ihn, freundlich und theilnehmend, oft selbst bei seinen wichtigsten Arbeiten den Pinsel zur Seite legen, um irgend einem Künstler einen Rath zu ertheilen, die Skizze zu einem Gemälde zu verbessern oder auch ganz neu zu entwerfen*); — beim Spaziergange im Garten, mit einem Büchlein und dem Bleistifte in der Hand seinen Schülern und Mitarbeitern spielend auf das Papier warfen, wie der eine dieſs der andere jenes aus der biblischen Geschichte in den Logen zu behandeln und auszuführen hätte; er erschien uns nicht als ein längst verstorbener Mann, sondern wie ein so eben abgeschiedener Pflegevater jener groſsen Künstler, die in schönem Vereine, mit Liebe ohne Neid, unter seiner Leitung die herrlichen Kunstwerke hervorbrachten, die da sein müssen, um zu beweisen daſs sie hervorgebracht werden konnten. Eine Vereinigung zum Schönen und Guten, zum Edlen und Erhabenen — die sich plötzlich auflöste da Rafael, — der Schluſsstein des Gewölbes fehlte.

*) Man sieht noch itzt ein solches Altarblatt in einer Kirche in Rom, in welchem das Hauptverdienst darin besteht, daſs man in der Zusammenstellung Rafael erkennt.

Rafaels Leben und Werke.

In der Zeit, in welcher nach den Jahrhunderten der Zerstörung, die Völker Italiens sich von den bürgerlichen Kriegen und der Anarchie innerer Factionen zu erholen anfiengen, die Wissenschaften wieder aufblühten, das Licht der Cultur wieder erschien und die Begierde nach etwas Höherem als der Befriedigung der Lebensbedürfnisse sich lebhafter äuſserte, traten auch die schönen Künste aus der Dunkelheit ans Licht. Die Bemühung den Menschen durch die Kunst menschlicher zu machen begünstigte sie, und die Malerei wurde zu einer Staatsangelegenheit. Ruhm, Ehre, und Vermögen lieſs sich durch sie erwerben, und es widmeten sich ihr die schönsten Geister der Zeit; daher denn, wie es oft der Fall ist, viele groſse Männer sich in Einem und demselben Fache zugleich hervorthaten, als ob es ein Eigensinn der Natur wäre ihre Kräfte auf einmal in den Eigenschaften vieler Menschen zu äuſsern, die sie ihnen in andern Zeitpunkten zu versagen scheint.

So enstehen plötzlich — wie die Saat des Cadmus, — tapfere Soldaten und groſse Feldherren, deren kriegerische Talente in einem langen Frieden geschlafen hatten, wenn die Vertheidigung des Vaterlandes ruft. Nothwendigkeit, Gelegenheit, Vergnügen und Leidenschaft entwickeln die Fähigkeiten, und wenn alles zusammen trift um das Streben nach einem groſsen Ziele auf den höchsten Grad zu spannen, erreichen sie den Gipfel auf welchem es scheint als ob der Mensch alles könne was er will, weil er alles leisten will was er kann.

Wie schon in Griechenland, wo so viele Triebfedern sich verbanden und in einander griffen um alle Kunstfähigkeiten zu entwickeln, doch immer die Religion das wirksamste Mittel war durch welches sie sich zu einer Höhe schwingen konnten die sie nicht erreichen, wenn sie nur als ein Gegenstand des Luxus den Reichen zum Spielwerke dienen; so blüheten auch in Italien die schönen Künste unter diesem wohlthätigen Einfluſse wieder auf. Unter ihrem Schutze war die Dichtkunst wieder geboren; die Musik erschien mit einer Würde die die Kunst durch die Künstelei nur wieder einbüſsen kann, und wenn man die religiösen Vorstellungen nicht von dem Theater ausgeschlossen hätte, würde auch das Drama damals nicht zurückgeblieben sein; der Tanz der eben sowohl ehemals der Religion diente*), hätte sich nicht auf eine Stufe herabgewürdigt, auf der er kaum den Namen einer Kunst verdient.

Seit der Zeit der Völkerwanderung aber, und der Barbarei die auf sie folgte, war die Stimmung der Gemüther ernsthaft und traurig; der christliche Glaube hatte dem Geschmacke eine andere Richtung gegeben, zu welcher die tief gedachte

*) Das II. Buch Samuel cap. 6. v. 14. und Voyage du jeune Anacharsis Tom. II. p. 330. a. 1788.

divina Comedia des ersten und gröſsten Dichters in Italien nicht wenig beitrug. Die Bauart der Tempel und der Gebrauch das Gebet vor dem Altare, beim Lesen der Messe und dem Vorzeigen der Hostie zu verrichten, war die Veranlassung dem Volke die Gegenstände der Anbetung und Verehrung am liebsten in Altargemälden vor Augen zu stellen; aber eine tiefliegendere Ursache machte die Malerei nothwendig, und öffnete ihr ein Feld in welchem auch die gröſsten Gaben nicht hinlänglich sind um das Ziel der menschlichen Fähigkeiten in ihrem ganzen Umfange zu erreichen: nicht blos ein Bild der Gottheit und des Erlösers am Kreuze, sondern das ganze Leben Christi und seine Leidensgeschichte, seine Verhältnisse zu der Mutter Gottes, zu den Aposteln und Jüngern, waren die Vorstellungen welche der Geist der Zeit verlangte, und für welche die Malerei sich weit besser eignet als die plastischen Künste*). Wenn Phidias und Praxiteles ihre Götter und Helden nur in der Blüthe der Jugend, der Schönheit und Kraft darstellten; so waren hier auch die Martyrer denen die Engel des Himmels im Tode die Palme und die Krone reichen, Bilder die der Glauben und die Hoffnung heiligten, die Empfindungen die sie erregten, Furcht, Reue, Wehmuth und Mitleid — die Freude nur selten.

Man malte mit blaſsen Farben nur armselige Figuren, als Cimabue**) einen ersten Schritt that, und bald nach ihm Giotto***) die Malerei wieder herstellte. Nach ihm blieb die Kunst wieder mehr als ein halbes Jahrhundert wie in den Windeln ruhig in ihrer Wiege, niemand hatte Giotto übertroffen oder nur erreicht, kein Künstler einen neuen Weg gebahnt, bis es einem Klosterbruder****) — wie deren viele sich damals der Künste befleiſsigten, auf einmal gelang sie in einem gefälligern Gewande zu zeigen.

Fra Giovanni Angelico da Fiesole ist vielleicht unter allen den groſsen Künstlern die ihre Vorgänger übertrafen, und einen neuen Weg einschlugen, am geschwindesten verdunkelt und vergessen worden*****). Er war zu seiner Zeit in ganz Italien berühmt, und malte für Nicolaus V. der den Grund zu dem Plane legte, alles was groſs,

---

*) Bei einer so groſsen Aufforderung darf man vielleicht mit Recht zweifeln, ob die altgriechischen Maler in ihrer Kunst weiter gekommen waren als die neuern. Wir haben nicht Ursache zu glauben, daſs Parrhasius, Zeuxis oder Apelles der Maler der Grazien, eben so schöpferische Geister gewesen seien als Phidias, der zu seiuen Bildern, nicht die Kenntnisse der Beleuchtung, der Farbe, der Perspectiv und der Optik bedurfte, um die Menschen in ihren Verhältnissen zu einander vorzustellen.

**) Geboren 1240.

***) Geb. 1276, gest. 1336.

****) Geb. 1387 gest. 1455.

*****) Nach dem Jul. II. und Leo X. die Sixtinische Capelle durch Mich. Angelo hatten ausmalen laſsen, war jene so in Vergessenheit gerathen, daſs man gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts durch ein Fenster steigen muſste, um sie wieder aufzufinden. Der Hofrath Hirt in Berlin war einer der ersten der dieses merkwürdige Monument aus dem vierzehnten Jahrhunderte, gegen Ende des achtzehnten zuerst wieder sah, und es den Freunden der Kunst bekannt machte. Die Kreuzabnehmung die zum Altargemälde diente existirt nicht mehr.

edel und schön ist im Vatican zu vereinigen, in seiner Capelle eine Kreuzabnehmung und zehn Geschichten aus dem Leben des heil. Lorenz, denen nicht viel abgeht um zu dem schönsten zu gehören was die Malerei erst lange nach ihm hervorgebracht hat. Der Papst trug ihm die Stelle des eben verstorbenen Erzbischofs von Florenz an; der fromme und bescheidene Mönch aber antwortete: „er fühle sich nicht geschickt zum „regieren; es freue ihn mehr sich durch die Kunst Gott gefällig zu machen, und sich „lieber mit wenigem zu begnügen als viel zu haben; in seinem Kloster in Fiesole aber „befinde sich ein anderer Bruder der dazu würdiger sei.“

Solche Gesinnungen beseelten die edleren Seelen, als unter vielen groſsen Künstlern jener Zeit, der kräftige Masaccio*) in der characteristischen Darstellung alles bisherige übertraf, und in dem kurzen Lebenslaufe von sechs und zwanzig Jahren der Malerei mehr Wahrheit, Stärke und Täuschung gab.

Darauf suchte Leonardo**) einer der fähigsten Köpfe die gelebt haben, alle Zweige der Kunst zu umfassen, den Schein zur Wirklichkeit zu machen, und zuerst deutlich auszusprechen, daſs die Malerei nicht das bloſse Zeichen sein sondern die Sache selbst wie sie erscheint darstellen, und auch das Auge befriedigen sollte. Er spähete nach den Gesetzen der Natur, verfolgte sie bis in ihre geheime Werkstatt indem er die Wirkungen zum Leitfaden nahm, und erfand durch die Theorie neue praktische Mittel.

Solche Schritte waren binnen einem Menschenalter geschehen, als der ungeheure Michael Angelo — ausgerüstet mit einem unbiegsamen Willen und unüberwindlicher Kraft, wie ein Comet unter den Sternen erster Grösse erschien. Mit unermüdlich nachforschender Anstrengung lernte er das Gewebe der Muskeln und Sehnen bis zu dem Knochenbau kennen, begründete die Kenntniſs des menschlichen Körpers für die Kunst, und strebte nur nach dem erhabenen und groſsen. Das angenehme und gefällige war ihm zu kleinlich, er liebte nur Riesengestalten***).

Itzt aber wollten auch die Liebe, die Schönheit und die Grazien ihre Rechte behaupten. Ausgestattet mit allen Gaben mit denen die gütige Natur nur einen Liebling begünstigen kann, ward Rafael geboren; sie schenkte ihn der Welt um zu zeigen auf welchen Gipfel der Gröſse und der Liebenswürdigkeit, der menschliche Geist sich

---

*) Tomaso da S. Giovanni in Valdarno, genannt Masaccio geb. 1417 gest. 1443.

**) Leonardo da Vinci geb. 1444 gest. 1519. Er malte die berühmte Cena in Mailand gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts und war 1497 damit beschäftigt.

***) Pietro Vannucci geb. 1446 gest. 1524 verdankte um diese Zeit seinem Fleiſse, seinem Verdienste und seiner Schule den Ruf eines der ersten Maler. Doch scheint es als ob er diesen Namen nur durch den Gebrauch erlangt habe, den er von dem zu machen wuſste, was andere schon vor ihm entdeckten, ohne sie in irgend einem Theile der Kunst zu übertreffen. Er hatte weder die Kraft und Wahrheit des Masaccio, noch die Kenntnisse des Leonardo noch das Genie des Michael Angelo, und stand sogar dem Fra Giovanni Angelico der seinem Ende schon nahe war, da er erst geboren wurde, in Hinsicht der Farbe, Rundung und Annehmlichkeit weit nach.

erheben kann, und die Vorsehung wollte daſs auch alle Umstände zusammenträfen, um alles das aus ihm zu machen was er ward.

Als der einzige Sohn eines braven, vernünftigen und rechtschaffenen Vaters, der ein guter Maler war und einer edlen liebenden Mutter, sog er schon mit der Muttermilch den Geschmack an der Kunst, und mit religiöser Devotion die Liebe zur Tugend ein. Es ist rührend den kleinen Rafael mit seinen Eltern anbetend vor dem Bilde der Mutter Gottes zu sehen, denn diese Vorstellung ist gleichsam eine Vorbedeutung für seinen ganzen Lebenslauf, in so fern eine religiöse Ergebung und Liebe zu der Madonna ihn immer begleitete, und einen so groſsen Theil seiner Gemälde veranlaſst hat. In der That kann wohl nichts die Bildung des Characters zur Liebenswürdigkeit mehr befördern, als eine solche heilige Liebe zu einem höheren weiblichen Wesen — nichts die Anstrengung des Künstlers so sehr auffordern, als das Bestreben dieses überirdische Wesen würdig darzustellen.

Man sagt, und mit Recht, der Künstler müsse an das glauben was er malt. Rafael glaubte an die Madonna; er liebte sie inbrünstig und mit heisser Leidenschaft; darum malte er sie so oft und auf so verschiedene Art, denn er konnte sich selbst nicht befriedigen. Wohl hatte er einen Typus zu seinem Ideale gefunden, und wich nicht von dem feinen Ovale und den richtigen Verhältnissen ab mit denen er das Geistige durch die Schönheit auszudrücken suchte, aber er modifizirte dieses Ideal auf mannigfaltige Weise; bald hielt er sich an die weibliche Lieblichkeit, bald an die reinmenschliche Unschuld, an die Ergebung, an die unbegränzte Liebe zu ihrem göttlichen Sohne, an ihre heilige Verehrung gegen das höhere Wesen das sie unverdient unter dem Herzen getragen hatte. In der Madonna della Sedia sehen wir nur eine schöne junge Mutter, die den Jubel über ihren blühenden Knaben dem Zuschauer an den Tag legt und dessen Theilnahme fordert. Unter dem Kreuze oder neben dem Leichname des Sohnes, wuſste er den Ausdruck des tiefsten Schmerzens mit dem Anstande zu verbinden der die Schönheit nicht verstellt. — In der Glorie suchte er sie würdig, triumphirend und göttlich darzustellen.

Es ist ein Brief von Rafael an Francesco Francia vorhanden, der mit ihm in diesen Gefühlen übereinstimmte, und welchem er seinen warmen Beifall über eine seiner Madonnen an den Tag legt; „denn ich kenne niemand,“ schreibt er, „der sie so „unschuldig, so liebenswürdig, so heilig und fromm gemalt hätte.“

Ein anderer Brief, der noch im Manuscripte existiren soll, sagt: „so viel „und so oft ich mich bemüht habe, die Mutter Gottes vorzustellen wie sie ist, „konnte es mir doch nie gelingen; in der vergangenen Nacht aber war sie so „gnädig sich mir von Angesicht zu Angesicht zu zeigen, und nun hoffe ich, ich werde „auch so glücklich sein sie einigermassen ihrer würdig darzustellen.“

Man erzählt etwas ähnliches, aber nicht so unschuldiges und bescheidenes, von Phidias, da er seinen olympischen Jupiter zum ersten Male dem Volke sehen lieſs. „Zevs!“ sprach der Künstler „bist du mit meinem Werke zufrieden?“ — und ein

Donner ertönte zur Linken, ein Blitzstrahl traf in den Tempel des Gottes, am Fuſse des glücklichen Künstlers.

Es liegt etwas Groſses und Stolzes in dieser Erzählung; Demuth und Bescheidenheit ist der Charakter der ersten — denn waren nicht Phidias selbst, und der Vater der Dichter die Schöpfer des furchtbaren Gottes? Rafael betrachtete sich nur als ein Werkzeug zur Verherrlichung der Gottheit.

Noch als ein Kind versuchte er, vielleicht zum ersten male, auf der Mauer im Hofe des väterlichen Hauses eine Madonna zu malen *); dann reichte er seinem Vater bei bedeutenden Arbeiten, die dieser in dem Staate von Urbino und in der umliegenden Gegend auszuführen hatte, hülfreiche Hand. Ohne Zweifel war ihm auch der Unterricht seines Oheims Bramante und das Studium der Arbeiten des F. Bartolomeo Carnevale, der in der perspectivischen Vorstellung von Gebäuden sehr bewandert war von groſsem Nutzen, und mag ihn in den Stand gesetzt haben, sich schon in früher Jugend in diesem Fache auszuzeichnen **). Als ein kluger Mann und ein liebender Vater aber, sah Giovanni Sanzio bald ein, daſs sein Sohn eines gründlichern Unterrichts bedürfe als er ihm geben konnte, und bedauerte daſs ihm selbst nicht in der Jugend das Glück zu Theil geworden war, auf einen bessern Weg geführt zu sein. Er reisete deſshalb nach Perugia, wo Pietro Vannucci den Ruf des ersten Malers seiner Zeit hatte, um ihm seinen Sohn zum Schüler zu geben.

Dieſs war damals ein bedeutender Schritt; denn wenn ein gewissenhafter Lehrer einen jungen Schüler zu sich nahm, war es um ihm auch Vaterstelle zu vertreten, wie es schon der Sprachgebrauch beweiset; denn man nannte ihn ein Geschöpf des Lehrers ***). Ein gegenseitiges Interesse verband beide; der Schüler

---

*) Man hat diesen ersten Versuch Rafaels ausgesägt, und in dem Hause selbst aufbewahrt; nebst seinem Bildnisse in dem Hause Albani, das einzige Denkmal das sich noch von seiner Hand in seiner Vaterstadt befindet. Ueber der Thüre des kleinen unscheinbaren, väterlichen Hauses ist eine Marmortafel mit folgender Inschrift eingesetzt:

Nunquam moriturus exiguis hisce in aedibus eximius ille pictor	In diesem kleinen Hause wurde der unsterbliche groſse Maler
RAFAEL natus est. oct. Id. April. a. MCDXXCIII.	Rafael geboren. am 6. April MCDXXCIII.
Venerare igitur hospes nomen, et genium loci.	Verehre Fremdling seinen Namen und den Genius des Orts.
Ne mirere.	Und wundre dich nicht.
Ludit in humanis divina sapientia rebus	Die göttliche Weisheit spielt in den menschlichen Dingen,
Et saepe in paucis claudere magna solet.	Und schlieſst oft das Groſse in kleinem Raum ein.

Vasari sagt Rafael sei am Charfreitag 1483 geboren und diese Inschrift würde ihm widersprechen, in so fern der Charfreitag 1483 nicht auf den 6. April (VIII. Id. April.) sondern auf den 28. März fiel. Dieses ist keine sehr wichtige Frage; ohne Zweifel aber ist die Nachricht des Vasari richtig, und der Tag in der Inschrift unrecht berechnet.

**) Vasari Tom. VIII. pag. 27 bis 28. Milano 1810.

***) Creato, von *Creatura*, Kind.

half dem Lehrer in seinen Arbeiten, und diesem muſste daran gelegen sein jenen zu belehren, damit die Arbeiten wohl gerathen könnten. Der Schüler aber erlernte die Ausübung zugleich mit der Theorie, mehr durch das Beispiel als durch wörtlichen Unterricht. Es war nicht so, als wenn der Zeichenmeister einem Knaben eine Stunde giebt, und es offenbaren sich in dieser Zeit der schönsten Blüthe der neueren Kunst, die unverkennbar glücklichen Folgen eines solchen Verhältnisses, welche nicht mehr statt finden konnten, da die Künstler anstatt zu der Ausführung bedeutender Arbeiten gesucht und aufgefordert zu werden, sich um solche Aufträge bemühen muſsten.

Pietro nahm den Antrag an, und Giovanni Sanzio führte den jungen Rafael — „nicht ohne viele Thränen der liebenden Mutter beim Abschiede" selbst nach Perugia. Sie sollte bald den Ruhm ihres Sohnes erschallen hören, ihn selbst — nicht wiedersehn! —

Wir wissen nicht genau in welchem Jahre Rafael zu Pietro Perugino kam, aber er konnte kein Kind mehr sein, denn er hatte bei seinem Vater schon alles gelernt was dieser ihn lehren konnte; auch fällete Pietro Vannucci sogleich „nach seiner Art zu zeichnen und dem gesitteten Betragen" das Urtheil von ihm, das sich in der Folge so sehr bewährt hat — schätzte sich glücklich — und bewies sich sehr dankbar für die Ehre die seiner Schule zu Theil ward, einen solchen Künstler gebildet zu haben.

Rafael hielt sich mit so bescheidener Unterwürfigkeit an die Art seines Lehrers, daſs ihn zu erreichen — so wie er zu malen — das Ziel seiner Wünsche und Bemühungen zu sein schien; und gewiſs war es kein Zeitverlust, wie Vasari meint, sondern sehr glücklich daſs er sich durch ein solches regelmäſsiges Verfahren zuerst das praktische der Kunst vollkommen zu eigen machte, anstatt damit anzufangen wie ein Waldstrom die Dämme zu durchbrechen, obgleich er es besser als andere hätte wagen dürfen, denn er hatte die Kunst den Pinsel und die Kreide zu führen schon in der ersten Jugend erlernt, wie der Dichter die Sprache.

Ohne im geringsten in der Form von dem Geschmacke des Perugino und seiner Zeitgenossen abzuweichen, zeigte er jedoch bald ein tieferes Gefühl und einen höheren Geist. Die Himmelfarth Mariä die sein letztes Werk in der Schule des Perugino war unterscheidet sich durch kein äuſseres Zeichen, und ist von vielen für eine Arbeit seines Lehrers gehalten worden. Der lebendige Geist aber, der nur auf den inneren Sinn wirkt, erscheint schon selbst in seinen frühesten Werken. In einem seiner ersten Madonnenbilder stellt er den kleinen Christus, noch in dem zartesten Alter vor, der in dem Buche lieset welches seine Mutter in der Hand hält. Ein gewöhnliches Kind studiert in so früher Jugend noch nicht in der heiligen Schrift.

Er begab sich nach Beendigung des Gemäldes von der Himmelfarth Mariä mit einigen Freunden nach Citta di Castello, wo er vier Gemälde verfertigte. Eine Madonna mit mehreren Heiligen umgeben, die den S. Nicola da Tolentino

krönt; ein Crucifix, bezeichnet *Rafael Sanzio Urb. aet. an.* 17 *pinx.* *) also 1500; eine kleine Madonna, erste Idee zu der Madonna di Loretto; und eine Trauung Mariä **). Die zwei ersten gleichen noch vollkommen der Art des Perugino, und man zieht ihnen die oben erwähnte Himmelfarth vor; in dem letzten aber übertraf er seinen Lehrer offenbar.

Der Ruhm und die Verdienste dieser Werke veranlaſsten den Pinturicchio, einen sehr geehrten Künstler, der schon als ein Mitarbeiter und vielleicht als ein Schüler, mit dem Pietro Perugino in Rom beschäftigt gewesen war, den jungen Rafael einzuladen ihn nach Siena zu begleiten, wo der Cardinal Francesco Piccolomini, Neffe und Nachfolger des Aeneas Sylvius Piccolomini — Papst Pius II. — ihn aufgefordert hatte, die merkwürdigsten Begebenheiten aus der Lebensgeschichte seines Oheims in der Bibliothek des Doms in Fresco zu malen „um der Welt ein Werk von einem Umfange zu zeigen, deſsgleichen in der Art noch nicht gesehen worden war.“ Rafael, nahm den Vorschlag ihm in dieser Unternehmung beizustehen mit Vergnügen an. Er führte nicht allein die Cartons ***), sondern auch eins der Gemälde, selbst aus, und es ist zu bewundern wie ein Jüngling der noch nicht aus dem väterlichen Hause und der Schule des Perugino gekommen war, sich in die Sitten und Begebenheiten der groſsen Welt so gut hineinzudenken wuſste. Noch ehe aber das Werk vollendet war, verlieſs er Siena um nach Florenz zu gehen ****).

---

*) Dieſs beweiset, daſs eine Nachricht als ob Pinturicchio Rafael schon 1499 nach Siena abgeholt habe, irrig sein muſs, und daſs er nicht eher als im Jahre 1501 dahin gekommen sein kann.

**) Dieses Gemälde welches Vasari „una tavoletta“ nennt, kann nur eine erste Idee zu dem berühmten Gemälde „Lo Sposalizio della Madonna“ sein, von welchem Longhi einen so vortrefflichen Kupferstich gegeben hat. Schon der Ausdruck „una tavoletta“ passet nicht darauf, und die Jahrzahl 1504 mit welcher das Gemälde bezeichnet ist, beweiset daſs Rafael es nur in der letzten Zeit in Siena, wahrscheinlicher aber erst in Florenz gemalt haben kann. Es ist merkwürdig daſs eine verkürzte Figur darin, sich schon in einem früheren Gemälde seines Vaters findet. Der Vorzug den man der Himmelfarth vor den erst erwähnten zwei Gemälden giebt, ist nicht eine hinlängliche Ursache die Zeitfolge derselben in Zweifel zu ziehen. In dem ersten behielt Rafael noch den Gebrauch der zur Erklärung beschriebenen Streifen bei, verbesserte aber schon die geschmacklos hässliche Gestalt die man dem bösen Geiste zu geben pflegte.

***) Vasari sagt in dem Leben Rafaels einige, in dem des Pinturicchio alle. Es sind zehn groſse Gemälde, in Kupfer gestochen von Raimondo Faucci. Siena 1771.

****) Ohne Zweifel ao. 1504. Man will aus einem Documente daſs diese Bibliothek 1503 vollendet war, folgern daſs Rafael früher von Siena abgereiset sei; aber daſs das Gebäude 1503 vollendet war, ist kein Beweis daſs es auch die Gemälde waren, und es lieſse sich keinesweges mit der zu einem solchen Werke erforderlichen Zeit vereinigen. Das Empfehlungsschreiben der Herzogin von Urbino vom 1. October 1504 an den Gonfalonier Piero Soderini, beweiset daſs Rafael im Spätjahre 1504 dahin kam. Der Zweifel den Fiorillo „Geschichte der zeichnenden Künste Tom. I. pag. 86“ äussert ist unstatthaft; denn der Ausdruck *discreto e gentile giovane* lieſse sich nach dem Sprachgebrauche sehr wohl auch auf einen Jüngling von weit mehr als zwanzig Jahren anwenden. Es existirt in Citta della Pieve, eine Anbetung der heil. drei Könige in Fresco von P. Perugino, welches einige Kenner Rafael haben zuschreiben wollen; diese Vermuthung ist jedoch sehr zweifelhaft und es ist nicht wahrscheinlich, daſs er Siena von der Beendigung der Bibliothek verlassen haben sollte um eine andere bedeutende Arbeit zu unternehmen.

Rafael in Florenz.

Die Mediceer hatten schon lange alles angewendet, um Florenz zu einer Wiege der Künste und einem Lieblingsaufenthalte der Künstler zu machen. Der Wetteifer und die Kritik verdoppelten die Fortschritte in denen sie nach der Vollkommenheit strebten, und dieses Leben, in welchem die schönsten Geister der Zeit die gute Sache als den Endzweck, sich selbst nur als das Mittel angesehen zu haben scheinen um das groſse Ziel zu erreichen, muſs etwas sehr anziehendes gehabt haben. Die Republik hatte die bronzenen Thüren des Baptisteriums von S. Giovanni mit erhobenen Arbeiten schmücken wollen, die sie zu Meisterstücken der Kunst machen sollten, und wirklich nannte in der Folge Mich. Angelo diese Thüren die Pforten des Paradieses. — Alle Bildner in ganz Italien wurden aufgefordert, die Skizzen zu einem dieser Basreliefs einzuschicken, zu denen die Gegenstände aus dem alten Testamente genommen waren, und sieben unter ihnen, die sich durch ihre Entwürfe ausgezeichnet hatten, wurden für ein Jahr besoldet, um ein ausgeführtes Modell vorzulegen. Drei derselben fanden so viel Beifall, daſs die Schiedsrichter nicht zu entscheiden wuſsten, welchem sie den Vorzug geben sollten; jeder verdiente den Preis!

Donatello und Brunelleschi gehörten zu den älteren und berühmtesten Männern der Zeit; Ghiberti, ein zwanzigjähriger Jüngling der sich durch diese Arbeit zuerst bekannt machte, war der dritte. Die unerwarteten Verdienste, die er an den Tag legte, überraschten die zwei älteren Künstler; sie redeten miteinander, giengen zu den Schiedsrichtern und sprachen: „Zur Ehre der Republik und zur Ehre der Kunst! Ghiberti hat uns übertroffen! Ihm kommt es zu das Werk zu übernehmen!“

Itzt waren alle Augen auf die berühmten Cartons gerichtet, welche die Regierung Michael Angelo Bonarotti, und Leonardo da Vinci für den Saal der Rathssitzungen in dem *Palazzo vecchio* aufgetragen hatte. Der Ruf dieser Werke, in welchem die zwei gröſsten Lichter in der Kunst als Nebenbuhler auftraten, kann Rafael veranlaſst haben, seine Abreise nach Florenz zu beschleunigen. Hier ward er ein Freund aller derer die das Schöne und Gute lieben, studirte vorzüglich die Werke des Masaccio, dessen redende und charakteristische Gestalten ihn ganz besonders ansprachen, und lebte in genauer Verbindung mit Ridolfo Ghirlandaio, Cesare da Sesti, Bastiano di S. Gallo, genannt Aristoteles — weil er mehr ein philosophischer Kopf als ein in der Ausübung glücklicher Künstler war; besonders aber zog ihn die Freundschaft des frommen Klosterbruders Fra Bartolomeo an. Michael Angelo lebte in sich gekehrt, war nicht mittheilend, wollte nicht daſs seine Arbeiten gesehen würden ehe sie vollendet waren, und der persönliche Charakter dieses gewaltigen Geistes stimmte nicht mit dem zarten Gemüthe Rafaels überein. Auch haſste ihn P. Perugino, der Florenz sehr gut kannte und diesen Aufenthalt

seinem jungen Schüler immer als sehr wünschenswerth geschildert hatte. Mit Leonardo aber, der ein neues Feld in der Malerei eröffnet hatte, indem er alles in Anspruch nahm was die Illusion hervorbringen kann, war Rafael ohne Zweifel in Berührung gekommen, und die geschmeidigere Denkungsart, die feineren Sitten beider Künstler machen es wahrscheinlich daſs der Unterschied der Jahre sie nicht gehindert habe vertraut zu werden*). Der Eindruck den schon der erste Anblick der Werke des Leonardo und Fra Bartolomeo auf ihn gemacht haben muſs, offenbart sich in dem merkwürdigen, und unter seinen Arbeiten dieser Zeit so ausgezeichnetem Bilde der Trauung Mariä „Lo Sposalizio della Madonna“**), welches vermuthlich seine erste Arbeit in Florenz war; man kennt kein früheres Gemälde das alle Erfordernisse zu einem schönen Ganzen so sehr befriedigt. Er machte hier auch zwei Madonnenbilder für einen leidenschaftlichen Bewunderer der schönen Künste, Taddeo Taddei, der ihm mit zärtlicher Freundschaft zugethan war, und für einen andern, Lorenzo Nasi, eine Mutter Gottes mit dem Kinde, dem der kleine Johannes einen Vogel reicht***).

In allen diesen Vorstellungen erkennt man die noch kindliche Richtung seines Gemüths, die angeborne Gabe, auch die einfachsten Handlungen im häuslichen Leben nicht anders als liebenswürdig und edel zu sehen. Sollte er nicht an seine schöne Mutter gedacht haben, die erst vor kurzem mit jungfräulicher Bescheidenheit den Trauring von seinem Vater erhalten hatte, da sie ihr erstes Pfand der Liebe mit so zärtlicher Sorge erzog? Die Gefühle der mütterlichen und kindlichen Liebe waren ihm noch gegenwärtig, die unschuldigen Spiele mit denen die zärtlichen Eltern den kleinen Liebling unterhielten, die Mutter ihm bald ein Spielwerk bald eine Blume reichte, oder ihn lesen lehrte und pflegte; der Vater mit stillem Wohlgefallen so wie der heil. Joseph zuschaute, die Wünsche und Hoffnungen ob ihm nicht ein kleiner Bruder geboren werden möchte und wie er ihn liebkosen würde, waren ihm noch lebhaft im Gedächtnisse; der Schritt von einer geliebten und verehrten Mutter zu der Madonne nicht weit, und seinem reinen Herzen war es nicht schwer diese kleinen Freuden so unschuldig und liebenswürdig darzustellen, daſs sie auch der Mutter Gottes ziemten****).

Sein Aufenthalt in Florenz war dieses mal jedoch nicht lang; er muſste sich bald von seinen Freunden und Nebenbuhlern in der Kunst trennen, denn der Tod seiner Eltern rief ihn noch in demselben Jahre — 1505 — nach Urbino. Hier malte er zwei kleine

*) Auch die Zeichnung s. oben p. 7 würde zum Beweise dienen. Leonardo da Vinci war dazumal schon sechzig Jahre alt.

**) In der Brera in Mailand; gestochen von Longhi. Eine Vergleichung der Himmelfahrt, mit diesem Gemälde, dessen Gegenstand Rafael auch schon früher auf eine andere Weise behandelt hatte, beweiset die Unmöglichkeit daſs das Sposalizio unmittelbar auf die Himmelfahrt gemalt sein könne. Dieses letzte Gemälde ist nur im Umrisse in dem Werke von Landon gestochen.

***) Das letzte (gest. von Morghen) ist in Florenz. Eins von denen für Taddeo ebenfalls; das andere ist vielleicht eins den von beiden in der k. k. Gallerie zu Wien befindlichen Gemälden Rafaels von welchen jedoch das von Anderloni und von Agricola gestochen, bezweifelt wird.

****) Eins ist in der Gallerie des Herzogs von Leuchtenberg in München; das andere in Paris, gestochen von Vorstermann und von Larmessin.

Madonnen für den Herzog; (Guidobaldo di Monte Feltro); zwei kleine Bilder vom heil. Georg, einen Christus anf dem Oelberge*), und hinterlieſs sein Bildniſs auf einer Mauer im Pallaste Albani.

Das Vergnügen seinen Lehrer an dem Orte wieder zu sehen wo er den Weg in der Kunst angetreten hatte auf dem er so schnelle Fortschritte machte, veranlaſste ihn sich auch in Perugia aufzuhalten. Er blieb hier länger als in seiner Vaterstadt, und fieng noch in demselben Jahre einen Christus in der Glorie in Fresco an, den aber P. Perugino später vollendet hat, weil er selbst sich nach Florenz zurücksehnte, malte eine Madonna für die Capelle Ansidei**) und in einem andern Altargemälde für das Kloster S. Antonio di Padova, das Christuskind welches die ehrbaren Nonnen nicht gern nackend sehen wollten, prächtig gekleidet in dem Schooſse der Madonna auf dem Throne***). Oben ist Gott der Vater mit Engeln umgeben, und auf dem Stande des Altars — *predella* — drei kleine Bilder: Christus in dem Oelgarten — auf dem Calvariberge — und in dem Schooſse der Mutter Maria nach der Abnehmung vom Kreuze****). Die Signora Atalanta Baglioni, aus dem Hause welches damals Perugia beherrschte, bat ihn um ein Altargemälde für ihre Familienkapelle, aber der Ruhm der oben erwähnten Cartons von Mich. Angelo und Leonhard da Vinci, die nunmehr beide vollendet waren, rief ihn wieder nach Florenz zurück*****).

Hier schildern wenige Worte, die uns Vasari aus dem Munde Rafaels aufbewahrt hat, sein Leben als einen Wetteifer mit den ersten Künstlern seiner Zeit, mit denen er durch die Liebe zur Kunst verbunden, ohne Stolz oder Miſsgunst in den freundschaftlichsten Verhältnissen stand. — „Messer Cesare“ — sagte er, da er einst dem Cesare da Sesti begegnete — „Wie kömmt es doch, daſs wir, da wir doch so grosse Freunde sind, mit dem Pinsel einen solchen Krieg gegen einander führen?“******). Er studierte die Basreliefs des Ghiberti, die sehr viel Eindruck auf ihn gemacht haben müssen, denn es finden sich noch mehrere Zeichnungen von ihm nach denselben*******); die nackenden Krieger hingegen die Mich. Angelo zu dem Gegenstande seines Cartons genommen hatte, scheinen ihn damals noch nicht angezogen zu haben; man findet in allen Arbeiten Rafaels keine Spur von einem Einfluſse dieses gewaltigen Geistes auf seine Behandlung und Denkungsart, bis er die sixtinische Capelle gesehen hatte.

---

*) S. Vasari. Wahrscheinlich aber kein anderes als das weiter unten erwähnte, gest. von Flipart.

**) Itzt in England.

***) Ehemals im Pállaste Colonna in Rom, itzt in der kön. Gallerie zu Neapel. Gest. von Duflos.

****) Diese drei kleinen Gemälde waren ehemals in der Gallerie Orleans. Zwei derselben sind itzt in England, das letzte bei dem Grafen Rechberg in München. Lithogr. von Ehemann Allesson; alle drei gest. von Flipart, Larmessin, Duflos.

*****) Der Carton des Leonardo war schon früher vollendet, der des Mich. Angelo erst 1805 oder 1806.

******) *Meser Cesare, come va, che noi, che siamo tanto amici, si faciamo tanta guerra col penello?*

*******) Drei Figuren in dem Gemälde der Philosophie, hinter dem Archimedes, am Rande des Bildes sind ohne Abänderung aus dem einen der Basreliefs des Ghiberti genommen.

Fra Bartolomeo hatte fortgefahren die Malerei in Ansehung der Farbe, und durch die Kenntniſs der Beleuchtung zu vervollkommnen. Rafael machte sich diese Vorzüge zu eigen, und theilte ihm dagegen seine Erfahrungen in der Perspective mit, worin er sich schon in dem Sposalizio della Madonna ausgezeichnet hatte, und die dem Fra Bartolomeo noch fremd war.

Mehrere Madonnenbilder die in diese Zeit zu gehören scheinen, werden in seiner Lebensbeschreibung nicht erwähnt; in einem der lieblichsten von allen, steht sie in einer reizenden Gegend; der heil. Joseph ist in der Entfernung; Christus, der sich an seine Mutter lehnt, vereinigt mit der Grazie der Kindheit eine Würde, an der man schon die Gottheit erkennt; er liebt — und beschützt den kleinen Johannes der sich mit unterwürfiger Zuneigung naht*). Vasari bemerkt hier nur eine heilige Familie für Domenico Canigiani**), die Bildnisse eines Angelo Doni mit seiner Gemalin, und den Carton zu dem Bilde für die Capelle Baglioni. Das Gemälde selbst führte er wieder in Perugia aus, und dieſs ist die berühmte Grablegung Christi, die man als eines der vorzüglichsten, und vielleicht das erste vollkommne epische Gedicht ansehen kann, das die bildende Kunst hervorgebracht hat***). Der Tod seiner Eltern mag dazu beigetragen haben, daſs die Erfindung bei diesem Gemälde noch ergreifender und rührender, die Ausführung noch tiefer gefühlt ist als in allen seine vorhergehenden Werken. Man theilt den Kummer der zärtlich liebenden Freunde, die alles was ihnen werth war, mit heiſsen Thränen zum Grabe begleiten. Die Mutter überwältigt der Schmerz und beraubt sie ihres Bewuſstseins; sie sinkt in die Arme ihrer Begleiter und Freundinnen. Die Kunst hat nichts hervorgebracht das ein innigeres Mitgefühl erregt. Viele, die dieses für das vortrefflichste Gemälde in der Welt halten ziehen es allen seinen früheren und späteren Werken vor, und jedes fühlende Herz wird in dem Augenblicke des Entzückens und der Rührung, diesem Urtheile beistimmen.

Rafael fühlte, da er in diesem Bilde sich selbst übertroffen hatte, daſs der ganze Umfang seines Genie's sich nur in gröſsern Unternehmungen entfalten konnte, und wollte sich um eine öffentliche Arbeit in Florenz bewerben; aber die schönste

---

*) Ehemals in der Gallerie Orleans, itzt in England. Dieses Bild ist von Larmessin, und vor einigen Jahren von Folo in Rom sehr schön gestochen. Noch eine der schönsten Madonnen, mit dem Kinde auf dem Schoose war ehemals in eben der Gallerie, itzt ebenfalls in London, und eine sehr schöne Wiederholung von Giulio romano in dem Pallast Borghese, in der man auch die Hand Rafaels erkennt; gestochen von Larmessin. Einen der edelsten Köpfe der Mutter Gottes findet man in einer, früher unbekannten halben Figur, mit dem Kinde auf dem Arme; vormals bei dem Marchese Tempi itzt in dem Schlafzimmer des Groſsherzogs von Toscana, den dieses Gemälde überall begleitet. S. Fueſsli All. K. Lex. p. 45.

**) In der königl. Gallerie zu München. Gest. von Hess. Eine Wiederholung in der Tribune in Florenz, ist bezeichnet 1516. Die Kenner wollen daraus schlieſsen daſs Rafael dieselbe erst in Rom, oder bei seinem kurzen Aufenthalte in Florenz mit Leo X. 1516 gemalt habe, und finden nebst einem Pentimento alle die Vorzüge darin, die sich von der Jahrzahl erwarten laſsen.

***) In dem Pallaste Borghese in Rom, wohin es in der Zeit Paul V. (Borghese) zugleich mit dem kleinen Bildnisse Rafaels gekommen ist. Gest. von Scalberg und von Volpato, (S. oben p. 7.)

Gelegenheit muſste ihm entgegen kommen. Der Papst lieſs ihn nach Rom berufen, um im Vatican aufzutreten*).

Die groſsen Plane des Oberhaupts der Kirche, Julius II., der Ordnung und Frieden in Italien wiederherstellen und begründen, durch die Gewalt der Waffen, Thätigkeit und Klugheit in Geschäften, und durch den Einfluſs der Künste und Wissenschaften, Rom zu dem Mittelpunkte der gebildeten Welt, und den Vatican zu ihrem Tempel machen wollte, zogen alle Augen auf sich. Die Malerei hatte eben einen neuen Anlauf genommen, hob sich mit ungewöhnlicher Schnelligkeit empor, und nahm das lebhafteste und allgemeinste Interesse aller derer in Anspruch, die durch ihren Einfluſs die Sitten gemildert und verfeinert zu sehen wünschten; die Erwartungen waren desto gespannter da man dem Ziele erst noch entgegen sah, und wenn ein Gemälde das übertraf, was die Kunst bis dahin geleistet hatte, wurde es als ein groſses Ereigniſs angesehen.

Was konnte bei einer solchen Stimmung der Gemüther für die Religion und für das Schöne in der Kunst erwünschter sein, als ein Jüngling der für beides gleich lebhaft fühlte. Was hätte die Aufmerksamkeit mehr auf sich ziehen können, als ein Künstler der alle seine Vorgänger und Zeitgenossen als seine Lehrer ansah, ihre Verdienste in sich zu vereinigen suchte, und doch zugleich sich selbst als einen der seltnen Geister zeigte, die den Bemühungen aller eine andere Richtung geben; denn solchen Werken als die letzten Gemälde Rafaels waren, konnte niemand mehr den Rang streitig machen, und auch ohne die Empfehlung des Bramante würde Jul. II. der vielleicht noch mehr als sein Nachfolger die Verdienste mit Einsicht und wahrem Eifer zu würdigen wuſste, ihn nach Rom berufen haben um zu seinen weitaussehenden Absichten mitzuwirken.

---

*) Rafael war eben mit einem groſsen Altargemälde für die Familie de' Dei in Florenz, und mit der sogenannten Madonna, la Giardiniera beschäftigt, als er deu Ruf erhielt. Das erste ist — nicht ganz vollendet — in dem Pallaste Pitti, gestochen von Lorenzini; das andere in dem Museo zu Paris. Gestochen von Chereau und von Desnoyers. Er hatte die Beendigung eines Gewandes bei seiner schleuuigen Abreise, seinem Freunde Ridolfo Ghirlandaio aufgetragen.

Von den ächten Madonnenbildern, unter den vielen die noch ausser denen hier erwähnten, mit dem Namen Rafael bezeichnet in Kupfer gestochen sind, gehören die meisten in die Lebensjahre Rafaels, bis zu seiner Ankunft in Rom. Eine der schönsten aus der frühesten Zeit, vielleicht während seines Aufenthalts in Siena, war ehemals im Pallaste Colonna (gest. von Masquelier). Ein anderes ebenfalls von seinen frühesten Gemälden, in Perugia, ganz kürzlich von Amstler in Rom herausgegeben, gleicht jedoch in dem Kupferstiche mehr der Art eines Joh. van Eyck, als Rafael. Noch einige finden sich in Spanien, in Frankreich, Deutschland, Italien, und (ehemals in der Gallerie Orleans) itzt in England.

Errata. p. 4 Z. 7 statt gestatteten l. gestalteten. p. 7 Z. 12 v. u. st. hin l. in. p. 13 Z. 25 st. manuera l. maniera; Z. 27 st. boccao l. bocca u. a. m.

Rafael in Rom.

So glücklich es für Julius II. war, solche Künstler als Rafael und Michael Angelo bereit zu finden, um seinen weit aussehenden Planen die Hände zu bieten, eben so glücklich war es auch für diese, durch einen so mächtigen Beschützer zu Unternehmungen aufgefordert zu werden, ohne welche sie den ganzen Umfang ihrer Talente nicht an den Tag legen, und selbst den Gipfel ihrer Gröſse nicht hätten erreichen können. *) Rafael eilte mit groſsem Jubel nach Rom, **) als er den Ruf des Papstes erhielt, der ihm bei einem sehr freundlichen Empfange ***) die Malereien in einem der dazu bestimmten Zimmer im Vatikan auftrug, und hier beginnt eine neue Epoche in seinem Leben, in welcher er zeigt, daſs er alles unternehmen konnte, da ihm alle Mittel zu Gebote standen, und nichts für seine Fähigkeiten zu gewagt war. Er faſste die Idee, in der *Stanza della Segnatura*, oder *delle Scienze*, den ganzen Umfang der geistigen Natur des Menschen bildlich darzustellen; das Göttliche, oder die Religion in der sogenannten Disputa; das Wissenschaftliche in dem Gemälde der Philosophie (Schule von Athen); das Gebiet der Fantasie in dem Parnaſs; und das was die Völker regiert — wodurch der Mensch sich selbst beherrscht, in dem Gemälde der Gerechtigkeit, Stärke und Mäſsigung.****)

---

*) Der Geschmack Julius II. entschied in dieser wichtigen Epoche des fünfzehnten Jahrhunderts für die Malerei, und sparte ein neues Aufblühen der plastischen Künste für unsere Zeiten auf. Dieser Papst hatte eine groſse Vorliebe für Mich. Angelo, dessen heftiger Charakter mit dem seinigen übereinstimmte, daher sie denn oft aneinander stieſsen, aber sich immer wieder versöhnten. Jul. II. gab dem unbiegsamen Geiste des Künstlers nach, der hingegen dem Papste, (den selbst die Eitelkeit ein Monument ohne Beispiel für seine Person errichten zu lassen, nicht von seiner Vorliebe für die Malerei abwendig machen konnte,) seine Begierde nach der Ausführung des ungeheuren Grabmals Julius II., aufopfern, und gegen seine Neigung die Deckengemälde in der Sixtinischen Capelle unternehmen muſste. Ein Werk, welches ohne die Beharrlichkeit Mich. Angelo's nicht zu Ende gebracht worden wäre.

**) Ein Brief von Rafael an einen Verwandten in Urbino beweiset, daſs er am 11. April 1508 noch in Florenz war, und ein anderer an Francesco Francia, dem er den Empfang seines ihm überschickten Bildnisses anzeigt, daſs er am 5. September in Rom schon sehr beschäftigt war, und mehrere Schüler bei sich hatte. Da er sehr eilig von Florenz abreisete, kann man voraussetzen, daſs er schon im Frühlinge in Rom ankam, da es ohnehin schwer zu begreifen ist, daſs die ganze *Stanza della Segnatura* schon im Jahre 1511 vollendet war. Man ersieht auch aus diesem Briefe, daſs Rafael, ohne Zweifel in Bologna, die persönliche Bekanntschaft des Francesco Francia (Raibolini) gemacht hatte.

***) „*Avendo ricevuto molte carezze da Papa Giulio.*“ Vasari.

****) Die Namen, mit denen man die beiden ersten Gemälde bezeichnet, sind sehr uneigentlich; die sogenannte Disputa, welche nichts weniger als einen Streit vorstellt, sollte das Gemälde der Theolo-

Rafael hielt sich in seiner Jugend an die Empfindungen, die ihm zuerst bekannt geworden waren; das weibliche Geschlecht hatte sich ihm von einer sehr schönen Seite gezeigt, denn so wie die Gesichtszüge seiner Mutter, so stimmten ohne Zweifel auch ihre Gesinnungen mit denen überein, die sich später in ihm entwickelten, und er malte am liebsten die Madonna. Die zärtlichen Gefühle, mit welchen er ihr und dem Jesuskinde, in so mannigfaltigem Ausdrucke gegenseitiger Zuneigung, den kleinen Johannes zugesellte, waren vielleicht durch den Anblick einer befreundeten Familie rege geworden, vielleicht entstanden sie auch nur in seiner Fantasie, aber ohne sie recht tief zu fühlen, lassen sie sich nicht so wahr und liebenswürdig darstellen, denn was nicht in uns ist, das geht auch nicht aus uns hervor. Später malte er auch den Erlöser am Kreuze, am Grabe, und in der Glorie, — von Engeln umgeben. — Hier, in dem Pallaste des Oberhauptes der Kirche, fühlte er sich aufgefordert, die Dreieinigkeit in ihrer ganzen Herrlichkeit dem Auge gegenwärtig zu machen.

Er fieng mit den Deckengemälden an, in welchen die allegorischen Figuren der Theologie, Philosophie, Poesie und Gerechtigkeit die vier Hauptgemälde erklären über denen sie sich befinden, und wollte in dem Gemälde der Religion die Geheimnisse der Offenbarung und ihre Beziehungen auf den Menschen, — — beides, den Himmel und die Erde in ihren geheimen Verhältnissen darstellen. Auf dem Altare ist die Hostie; an beiden Seiten beschäftigen sich die Stadthalter Christi, Prelaten, Doktoren, Gelehrte und Laien mit den Geheimnissen der Transsubstantiation, der Menschwerdung und der Gegenwart Christi bei dem Sacramente des heiligen Abendmahls, auf welchem die katholische Religion beruhet. Ihnen unsichtbar, aber allgegenwärtig erscheint über dem Gewölke, das dem Menschen das Ueberirdische verhüllt — die Gottheit; — mit den Propheten, Patriarchen, Evangelisten, Märtyrern und Vertheidigern der Kirche. Der heilige Geist schwebt in der Mitte; Christus schaut herab mit unaussprechlicher Theilnehmung und Liebe; Johannes der Täufer deutet auf den Erlöser; die Mutter Gottes betet ihn an. In der obern Sphäre trägt Gott der Vater mit einer Hand die Erde die er mit der andern segnet.

Bei einer sehr einfachen Behandlnng zeigen die tiefsten Gedanken, und die erhabenste Dichtung, den Umfang des Genie's vielleicht mehr als irgend ein an-

---

gie, und das zweite nicht die Schule von Athen, sondern das Gemälde der Philosophie genannt werden, denn es sind hier nicht die Philosophen von Athen, sondern die der Welt versammelt. Die Gemälde Rafaels im Vatican sind alle von P. Aquila in Kupfer gestochen, die vier allegorischen Figuren in dem ersten Zimmer, und alle Hauptgemälde, bis auf die Krönung Carl des Groſsen durch Leo III. auch von Volpato und Morghen. Dieses letzte ist itzo sehr schön von Fabri in Rom herausgekommen, der auch schon eins der Gemälde aus dem Saale des Constantin gestochen hat, und die ganze Folge derselben vollzählig machen wird.

deres seiner Werke, denn in keinem findet man einen gröſseren Reichthum der Fantasie als hier, wo jede Figur so characteristisch vorgestellt ist, daſs man glauben sollte, Rafael habe Adam, David, die Patriarchen und Kirchenväter im alten und neuen Testamente, eben sowohl gesehen und nach der Natur gezeichnet, als die zum Theil lebenden Personen, die sich unten befinden. Dieses Gemälde hat noch den Vorzug ganz eigenhändig zu sein, und die Fortschritte, die er machte, indem er mit demselben beschäftigt war, zeigen sich deutlich; der Theil zur Rechten, mit welchem er endigte, ist mit weit mehr Freiheit gemalt, als die Figuren, mit denen er auf der andern Seite angefangen hatte.

Rafael wandte nach dem damals noch nicht abgestelltem Gebrauche, hier noch die Vergoldungen an, um dem Gemälde die Pracht zu geben, die er wenige Jahre später, durch die Kraft der Farbe und des Effects erreicht haben würde. Vielleicht hätte er so wie einige den Wunsch geäuſsert haben, statt einer allgemeinen Beleuchtung das Licht bloſs von der Glorie ausgehen lassen *) um auch in dieser Hinsicht dem Gemälde einen poetischen Sinn zu geben, aber eine solche Idee war von der Art der damaligen Zeit noch zu weit entfernt; die Malerei war erst noch auf dem Wege, ihre Vorstellungen nicht als das bloſse Zeichen, sondern als eine wirkliche Darstellung zu behandeln. **) Noch mehr dazu geboren, für den Verstand und für das Herz zu malen als für das Auge, war es zuerst durch eine philosophische Poesie, daſs er die Kunst auf eine höhere Stuffe hob.

Julius II., dem diese Werke neben seiner Liebe zu den Künsten auch in Hinsicht des Ruhms, als ein Beschützer derselben zu erscheinen, am Herzen lagen, erstaunte bei dem Anblicke dieses ersten Gemäldes, und rief aus: „Wie! dieser Knabe! — *Come! questo ragazzo!* ***)

Es hatte Rafael vielleicht geschmerzt, daſs in der Reihe von Zimmern schon vieles

---

*) Die Maler im Orient, Indien, China (und vielleicht Japan) denen wir nicht die gehörige Gerechtigkeit widerfahren lassen, befolgen noch heute gewissermassen das nämliche System, indem sie den Schatten als etwas Entbehrliches und Schädliches ansehen, und nicht ganz einig mit sich selbst sind, ob der Gegenstand, so vorgestellt werden soll, wie er ist, oder so, wie er dem Auge erscheint.

**) Correggio hat hierdurch seine *Notte* so berühmt gemacht, welche er 1523, schon zehn Jahre früher anfieng, als Rafael die Idee einer solchen Beleuchtung in der Befreiung des heiligen Petrus aus dem Gefängnisse, zur Vollkommenheit gebracht hatte.

***) Ein sehr bejahrter Künstler, der in seinem hohen Alter nur noch die Stanzen im Vatican täglich zu besuchen pflegte, glaubte — nach der Erzählung vom Vater auf Sohn; — sich noch zu erinnern, als ob er selbst gegenwärtig gewesen wäre, wie Rafael, neben seinem Oheim Bramante knieend, — alle bis zu Thränen gerührt — nachdem er die Benediction des Papstes empfangen hatte, wie von einem höhern Geiste beseelt und vor Zufriedenheit strahlend, wieder aufgestanden war. Ein Gefühl, welches nur die Sieger bei den Olympischen Spielen erprobt haben können!

angefangen und zum Theile vollendet war; der Papst aber, der wohl fühlte, was er von ihm erwarten konnte, gab den Befehl, daſs alles was die gröſsten Meister der Zeit schon gemalt hatten, wieder abgeworfen werde, um seinem Genie freies Feld zu geben. — Der Befehl ward vollzogen; Rafael aber lieſs vorher genaue Zeichnungen nach allen diesen Werken machen, um sie zu benützen, und gab nicht zu, daſs das, was von seinem Lehrer P. Perugino in der Decke der *Stanza della Sala Borgia* noch zu sehen ist, vernichtet würde.

Es läſst sich leicht ermessen, was für einen Eindruck es in ganz Italien gemacht haben muſs, daſs die Arbeiten eines Luca Signorelli; des Abate di St. Clemente d'Arezzo; Sodoma; und der ersten Künstler ihrer Zeit, auf den Befehl des Papstes zernichtet werden muſsten, um einem unbärtigen Jünglinge Platz zu machen, und nichts kann einen deutlichern Beweis von der Ueberlegenheit seines Geistes geben, als daſs ein so ausgezeichneter Vorzug anstatt des Neides ihm nur Bewunderung, anstatt der Feinde, nur Freunde verschaffte.

Rafael zog bei diesen Unternehmungen die Urtheile der gröſsten Männer zu Rath, und benutzte die Kenntnisse der ersten Gelehrten, Dichter und Künstler in und auſser Rom — Paolo Giovio, Navagero, Andrea Fulvio, Aretino, Ariost, Annibal Caro; — Calcagnini, Baldassar Castiglione; der gelehrte Cardinal Bembo; Bibiena, und der Papst selbst waren seine Freunde. Schon bei dem Entwurfe des Gemäldes der Philosophie wuſste Rafael die in seinem letzten Werke gemachten Erfahrungen anzuwenden. Er vermied die bis dahin übliche Regelmäsigkeit in der Composition, gab den Stellungen der Figuren mehr Freiheit und Mannigfaltigkeit, und behandelte die Farbe und den Effect mit mehr Kunst, ohne sich jedoch von der Ruhe und Simplizität seiner vorhergehenden Werke zu entfernen. Auch das Groſse in der Idee des Gemäldes abgerechnet, hat man dieses am allgemeinsten als sein gröſstes Meisterstück angesehn, in welchem die Freunde seiner ersten sowohl, als seiner späteren Arbeiten ihren Geschmack in jeder Hinsicht befriediget finden. — Es hat schwerlich irgend ein Künstler gelebt, unter dessen Händen dieser Gegenstand, dem keine Handlung zum Grunde liegt, nicht zu einem unschmackhaften und kalten Gemälde geworden wäre. Rafael, dem es gelungen ist, nicht bloſs die Leidenschaften, sondern selbst die Gedanken zu malen, hat das gröſste Meisterstück der Kunst daraus zu machen gewuſst! — Dieses ist das Gemälde, in welchem er sich zuerst von allen Fesseln der Gewohnheit befreite, und seinen eigenthümlichen Geist ganz ungebunden entwickelte.

In dem Gemälde der Poesie herrscht eine Heiterkeit die beweiset, daſs er für das Charakteristische griechischer Mythologie und wahrhaft attischer Gefühle eben so empfänglich war, als für die ernsthaften und erhabenen Gegenstände unserer Religion. Die gröſsten Dichter alter und neuer Zeiten sind mit Apollo und den

Musen unter Lorbeeren versammelt; Homer der zwischen Dante und Virgil an der Quelle des Hyppocren steht, die sich gegen unten verbreitet, scheint von dem Geiste der Dichtkunst beseelt, in höheren Sphären zu leben. *) Die drei Gemälde gegenüber, welche die Rechtsgelehrsamkeit zum Gegenstande haben, stellen auf einer Seite den Trebonianus vor, der mit tiefer Unterwerfung den Codex des Civilrechts aus den Händen des Justinianus empfängt; auf der andern Gregor IX. der einem Consistorial-Advocaten den Codex der Decretalen übergiebt, um die Begründung und Vereinigung des Canonischen und des Civilrechts anzudeuten. In den drei allegorishen Figuren der Gerechtigkeit, Stärke und Mäſsigung (temperanza) die den Platz über dem Fenster ausfüllen, ist es unverkennbar, daſs Rafael ihnen das Groſsartige in den Gestalten des Mich. Angelo einzuflöſsen suchte, eben so wie er sich schon früher die Vorzüge des Fra Bartolomeo di St. Marco in Ansehung des Effects und der Farbe zueignete. Eben das bemerkt man in dem Propheten Esaias **) in der Kirche der Augustiner alla Minerva in Rom, bei welchem der berühmte Streit entstanden ist, *„ob Rafael durch den Anblick und das Studium der Werke des Mich. Angelo seinen Styl vergröſsert, und dadurch gewonnen habe, oder nicht.“*

Es ist zu wundern, wie einsichtsvolle Männer, anstatt ihre Aufmerkſamkeit auf das Wesentliche in der Kunst zu richten, sich in solchen Nichtigkeiten verlieren, und gegen den guten Vasari zu Felde ziehen konnten, indem sie ihn einer Partheilichkeit für Michael Angelo und gegen Rafael zeihen, den er doch so sehr an den Himmel erhebt, daſs er keine Worte finden konnte, um sich auszudrücken.***) Niemand hat es gerügt, wenn eben der Vasari sagt, daſs Rafael in genauer Freundschaft mit Fra Bartolomeo lebte, und sich sehr bemühte, dessen Colorit nachzuahmen. ****) Die Erzählung, als ob Bramante ihm aus Freundschaft heimlich in die Sixtinische Capelle geführt hätte, ehe sie vollendet war, welche man so aus-

---

*) Man rügt den Anachronismus dem Apollo statt der Leier eine Violine gegeben zu haben. Dieſs ist aus Liebe zu einem groſsen Tonkünstler jener Zeit geschehen, der ein Liebling Leo X. und ein genauer Freund Rafaels war. Sein Bildniſs, welches ehemals im Pallaste Barberini in Rom wenig gesehen worden ist, jezt aber im Pallaste Bracciano unter dem Namen des Violinspielers die gröſste Bewunderung auf sich zieht, aber niemals in Kupfer gestochen ist, deutet einen denkenden Kopf und einen Mann von tiefem Gefühle an. In einem Kupferstiche von Marc Anton, nach einer frühern Zeichnung des Parnäſs, sieht man den Apollo mit der Leier, die Rafael erst nachher in dem Gemälde selbst in eine Violine verwandelte.

**) Gestochen von Vorstermann, Golzius, und bei den Logengemälden von P. Aquila.

***) Vasari Mil. 1810. VIII. 22. *Di costui fece dono al mondo la natura quando vinta dal arte per mano di Michael Angelo Bonarotti volle in Rafaelle esser vinta dall' arte e dai costumi insieme.* Diesen Mann schenkte die Natur der Welt, da sie in Mich. Angelo durch die Kunst übertroffen war, und in Rafael durch die Kunst, und zugleich durch die Sitten besiegt seyn wollte.

****) *Piacendogli molto, e cercando assai d'imitare il suo colorire.*

legt, als ob er sich hinein geschlichen hätte, um dem Michael Angelo etwas abzusehn, und so viel Aufheben daraus macht, wie wenn die Malerei eine Taschenspieler-Kunst wäre, und gewisse geheime Rezepte hätte — ist ungegründet, aber auch das einzige, worüber man den Vasari zur Rede stellen könnte. Rafael selbst würde nicht darüber in Harnisch gerathen seyn. *) Sollte er, der unaufhörlich vorwärts strebte, und dem sich alles Groſse, Gute und Schöne wie von selbst anschloſs, die Werke dieses groſsen Mannes gesehen haben, ohne daſs sie einen Eindruck auf ihn gemacht hätten? und muſste sich dieser Eindruck nicht auch absichtslos in seinen Werken äuſsern? Er selbst war reich genug an Ideen um auch die anderer Künstler, — offenbar, — nicht heimlich aufnehmen zu dürfen, wenn sie ihm anwendbar schienen? Mit einem für jede Form empfänglichen Gefühle war er es auch für das Riesenmäſsige, und er selbst würde nicht in Abrede genommen haben, daſs er den Gott Vater, der das Chaos in die Elemente theilt, nicht so würde erfunden haben, wenn er Michael Angelo nicht gesehen hätte. Die erhabene Idee des Schöpfers, der mit der Rechten die Sonne, mit der Linken den Mond an das Firmament setzt, hatte er geradezu von ihm genommen, aber die Zartheit des Gefühls, mit welcher er Gott den Vater über die Erde schwebend vorstellt, wie er mit der einen Hand dem Meere seine Gränzen, den Flüssen ihren Lauf bezeichnet, und mit der andern die Bäume und Pflanzen hervor winket — diese hatte er nicht von Michael Angelo entlehnt.

Obgleich der Charakter dieser beiden Künstler zu wenig übereinstimmte, als daſs sie in sehr freundschaftlichen Verhältnissen hätten leben können, hegten sie doch die gröſste gegenseitige Hochachtung. Vasari theilt uns mit, daſs Rafael zu sagen pflegte, er danke dem Himmel, in derselben Zeit mit einem so grossen Manne zu leben, und Michael Angelo habe von Jedermann — auch von Rafael lauter Gutes gesagt. „*Er erinnert sich nur*“ sezt er hinzu, von Michael Angelo gehört zu haben: „*Rafael verdanke seine groſsen Verdienste nicht sowohl der Natur, als dem anhaltenden Studium.*“ Mit einer geringen Abänderung, daſs Rafael seine Verdienste nicht der Natur allein; sondern auch dem Studio verdanke, würde der Sinn dieser Worte sehr wahr und treffend seyn, denn es ist ein charakteristischer Zug Rafaels, daſs er sich alles zuzueignen wuſste, was er für gut erkannte, aber Michael Angelo würde einem Künstler, der jünger war als er, und

*) Michael Angelo muſste anno 1506, als Rafael noch in Florenz lebte, wegen eines Vorfalls, dessen Erörterung Vasari nur ankündigt, ohne sie zu geben, vor dem Zorne Julius II. flüchten, kam 1508 wieder nach Rom, und muste dem Papste willfahren, indem er die Deckengemälde der Sixtinischen Capelle übernahm, welche 1512 vollendet waren — Lanzi III. p. 62. ed. di Bassano — so daſs der Papst bei den Feierlichkeiten des Weihnachtsfestes in der Capelle die Messe lesen konnte. Schon in dieser Zwischenzeit aber, als die Arbeit zur Hälfte vollendet war, hatte Julius II. gewollt, daſs das Gerüst weggenommen würde, um das Werk zu sehen, und die Capelle war für Jedermann offen.

dessen Kenntnisse des menschlichen Körpers ihm nicht hinreichend scheinen konnten, nicht gern den Vorzug in Ansehung der Naturgaben zugestanden haben, denn Michael Angelo war nicht ganz frei vom Neide, — aber er war auch der einzige, der Rafael beneiden konnte, alle anderen haben ihn nur bewundert.

Die *Stanza della Segnatura* oder *delle Scienze* war schon im Jahre 1511 vollendet, und es ist schwer zu begreifen, wie es möglich gewesen ist, in weniger als vier Jahren so viel umfassende und reichhaltige Arbeiten, so studirt und geendigt hervorgebracht zu haben. Leonard da Vinci, der die Beendigung des berühmten Abendmahls in Mailand hinhielt, um ein schickliches Original zu dem Kopfe des Judas zu finden, wollte seine Urbilder nach der Natur zeichnen. Bei dieser Art zu Werke zu gehen, würde das einzige Gemälde der Religion mehrere Jahre erfordert haben, die Fantasie aber bot Rafael wie von selbst die charakteristischen Züge einer jeden Figur dar. Die Erinnerung des Gesehenen sowohl, als die Bilder seiner Einbildungskraft müſsen so lebhaft und deutlich vor ihm geschwebt haben, daſs er sie, so zu sagen, abschreiben konnte wenn sie auch nicht gegenwärtig waren. Auch scheint es als ob unter den vielen Gemälden in Oel, die er während seiner fortwährenden Beschäftigungen im Vatican hervorgebracht hat, nur die *Madonna della Perla,* *) der Violinspieler **) und vielleicht die *Madonna della Sedia* ***) in diese Epoche gehören.

Da Rafael bis zu seiner Ankunft in Rom nur mit einzelnen Gemälden beschäftiget gewesen war, hatte er keine Schüler deren er sich als Mitarbeiter bediente. Als aber Julius II. ihm allein den Auftrag gab, die dazu bestimmten Zimmer im Vatican auszumalen, hätte er unmöglich dem Verlangen des Papstes und seinem eigenen Wunsche diese Wände je eher, je lieber belebt zu sehen, ohne Beihülfe Genüge leisten können, aber Italien wimmelte von geschickten und groſsen Künstlern, deren viele sich an ihn schlossen. Unter der Leitung Rafaels, der ihn mit ungemeiner Liebe und Bemühung unterrichtete, hatte sich das feurige Genie des Giulio romano entwickelt; eben so Penni (il fattore) der keinen eignen Willen hatte, aber in allem die Absichten seines Lehrers zu errathen

*) In Spanien gestochen von Poilly.

**) Es ist merkwürdig, daſs dieser bloſse Kopf, der den Zuschauer ansieht, ohne irgend einen Kunstgriff anzuwenden um sich angenehm zu machen, mitten unter vielen der schönsten Gemälde, die Augen selbst von den reizenden Bildern der büſsenden Magdalena von Guidoreni abwendet und fesselt; aber man sieht dem Manne an, daſs er denkt und fühlt. — Eben das bemerkt man in einem kleinen Bildniſse, das Rafael in früher Jugend gemalt hat, und welches in der Sammlung von Gemälden aus der toscanischen Schule in der Academie zu Florenz unter andern Bildnissen gesehen wird, unter denen einige schon viel mehr Kunst, aber nicht jenes innige Leben andeuten.

***) In Florenz gestochen von Raph. Morghen, Desnoyers u. a.

und auszuführen wuſste, so daſs dieser wie an dem Steuerruder des Schiffes, dessen Theile alle mit vollen Segeln einem Ziele entgegen eilen, mehrere Hände so wie seine eigene beschäftigen konnte, und bei nichts Unwesentlichem einen Augenblick zu verlieren brauchte; er selbst aber hatte sich zum unumschränkten Herrn aller technischen Theile der Malerei gemacht, und so konnten jezt seine Gemälde mit einer Leichtigkeit und Schnelligkeit entstehen, die bei einer solchen Wahl, Bestimmtheit und Wahrheit in Erstaunen setzt. Viele glauben und behaupten, Rafael habe die Ausführung des Heliodor gröſstentheils dem Giulio rom. aufgetragen, und die brennende Wildheit, die dieser groſse Künstler in seinen Werken geäuſsert hat, giebt dieser Meinung einen Anschein, dem man jedoch nicht beipflichten kann, wenn man seine Art in der Schlacht des Constantin mit dem Heliodor vergleicht, in welchem Rafael alles Wesentliche, mit dem Feuer welches das Ganze beseelt, ohne Zweifel selbst ausgeführt hat.

Dieses Gemälde giebt dem zweiten Zimmer im Vatican den Namen, und stellt den auf das Gebet des Oberpriesters Onias bestraften Kirchenraub vor. Es ist eine allegorische Darstellung des religiösen Eifers Julius II., der auf einem Tragsessel im päpstlichen Ornate, nicht als ein Zuschauer, sondern als der Statthalter Christi erscheint, durch den sich die Befehle Gottes offenbaren; auf seinen Wink wirft den Helidor unter den Hufen seines schnaubenden Roſses eine Erscheinung in der Gestalt eines geharnischten Reuters zu Boden; die Augen funkeln unter dem Helme, das Pferd scheint zu wiehern; Entsetzen ergreift den Frevler und seine Helfershelfer. Die zwei starken Jünglinge, die in demselben Momente wie Pfeile auf die schreienden Kirchenräuber stürzen, schweben nicht, sie sind im Sprunge mit der Schnelligkeit des Blitzes. Es ist ein Leben, eine Bewegung in dem Bilde, von deren Möglichkeit in der Darstellung man noch keinen Begriff gehabt hatte. Der Würfel war geworfen, die Gränzen der Malerei waren erweitert.

Das Wunder zu Bolsena stellt die wirkliche Gegenwart des Fleisches und Blutes, durch die Verwandlung der Hostie vor. Ein Vorfall der dem Künstler nichts vorschrieb, als die vor dem Altare kniende Figur des ungläubigen Priesters, der vor Erstaunen zusammen fährt, da er aus der Hostie in seiner Hand die Blutstropfen fliessen sieht, aber Rafael zeigt sich immer desto gröſser, je mehr die Behandlung der Gegenstände von ihm abhängt. Die Bewunderung ist in den sich zudrängenden Zuschauern auf mannichfaltige Weiſe an der einen Seite ausgedrückt; *) auf der andern ist Julius II. eingeführt, der dem Priester gegen über vor dem Altare knieend, durch sein inbrünstiges Gebet das Wunderwerk vom Himmel erbeten zu haben scheint. Unter den Begleitern des Papstes befinden sich mehrere Per-

*) Viele haben die sinnreiche Idee des Kindes erwähnt, das mit der Hand den Kopf seiner Mutter auf die Seite drängt um sehen zu können.

ſonen, deren lebendige Darſtellung dieſem Gemälde einen ganz eigenthümlichen Werth giebt; in der Figur des Papſtes aber erreichte er eine Wahrheit und Stärke der Farbe, in welcher ihn ſelbſt Tizian nicht übertroffen hat. Wenige ſeiner Werke aus dieſer Zeit ſind jedoch ganz eigenhändig, denn bei den vielen Unternehmungen, die er itzt zu gleicher Zeit unter Händen hatte und fördern muſte, würde es völlig unmöglich geweſen ſein, daſs er alles ſelbſt gemalt hätte; ſeine vorzüglichſten Schüler leiſteten ihm in allem hülfreiche Hand, und Giulio romano pflegte die Oelgemälde anzulegen. Wenn aber ein Jüngling von einem brennenden Genie, der mit einem ſo ungebundenem Geiſte doch nur in ihm exiſtirte, wenn ein Penni, der mit einer ſo ausgezeichneten Geſchicklichkeit in der Ausübung, doch nur dem Winke ſeines Lehrers folge leiſtete; wenn Männer wie Penni, Timoteo della Vite, Gaudenzio Ferrari, Perin del Vaga, Polidoro, — die in der Kunſt wie Sterne glänzten, ſobald die Sonne verſchwand, ſich freiwillig und unbedingt ihm unterwarfen, indem ſie nur für ihn arbeiteten, waren die Gemälde die ſie nach den Entwürfen des Meiſters machten, auch wenn er ſelbſt nicht die Hand daran gelegt hätte, doch Werke Rafaels, und auf dieſe Weiſe konnten ihrer ſo viele entſtehen.

Um nicht von mehreren einzelnen Madonnen-Bildern zu reden, befindet ſich zum Beiſpiel eine ſehr bedeutende heil. Familie, deren weder Vaſari noch andere Schriftſteller erwähnen, in einer Privat-Sammlung in Mailand,*) und erſt itzt ſoll eben daſelbſt noch ein, bisher ganz unbekanntes Gemälde von Rafael zum Vorſchein gekommen ſein, welches alle Kenner in Erſtaunen ſetzt.

Eine ſeiner ſchönſten Compoſitionen, ebenfalls eine heil. Familie, in welcher die Madonna den kleinen Chriſtus wäſcht, und der kleine Johannes das Waſſer über ihn gieſst, wird in der königl. Gallerie zu Dresden als das ſchönſte unter allen Oelgemälden des Julius romanus bewundert. Ein alter Kupferſtich **) beweiſet jedoch daſs die Idee von Rafael herrührt, und daſs das Gemälde in Dresden zwar offenbar von Jul. rom. aber eine Wiederholung nach Rafael iſt, denn das Originalgemälde exiſtirt, iſt nur wenigen bekannt, und gehört ohne Zweifel zu dem ſchönſten was die Malerei hervorgebracht hat. ***)

Der Vorzug ganz eigenhändig von Rafael gemalt zu ſein, und deſswegen die ſchwankenden Urtheile über ſeine Farbengebung berichtigen zu können, macht daher die gemalten Skizzen unſchätzbar, deren aber nur ſehr wenige, aber ſo ausgeführt von

---

*) In dem Pallaſte Malaſpina in Mailand; geſt. von Caravaglia.

**) Bezeichnet RAFAEL. Gio. Jacopo de Roſſi lo ſtampa in Roma alla Pace.

***) Ce tableau exiſtait autrefois dans une collection privée, ou il a èté peu vû; il appartient aujourd'hui au Comte de * * * et n'eſt toujours connû que par peu de perſonnes, mais il ferait le plus bel ornement des premieres Galeries de l'Europe, d'autant plus qu'il eſt intact. Les principaux connaiſſeurs s'accordent qu'on peut le placer au deſſus de la Sainte famille de François premier, et je ne ſçaurais comparer la tête de la Vierge dans ce tableau, qu'a celle de la *Madonna del Pez.* Le Miniſtre d'Eſpagne *(in Paris)* en poſsède une très belle copie, egalement de Jules romain.
Aus einem Brieſe von einem Freunde der Kunſt in Paris. an. 1820.

ihm vorhanden sind daſs man sie kaum Skizzen nennen kann. Die Seltenheit solcher gemalten Skizzen kann zum Beweise dienen, daſs Rafael in der Zusammenstellung der Tinten einem sehr simplen System folgte, und auf diesen Theil der Farbengebung niemals eine besondere Aufmerksamkeit gewendet hatte; es ist zu bewundern daſs er dem ohngeachtet so viel darin geleistet hat. *)

In dem Zimmer des Heliodor ist es nicht zu verkennen, daſs Rafael itzt zugleich mit der Färbung auch die Stärke des Effects von Licht und Schatten beabsichtigte. Er mässigte dem zu Folge das weisse in den Lichtern und das schwarze in den Schatten weniger als wenn die Farbe seine einzige Rücksicht gewesen wäre, und daher ist ihm Tizian in Ansehung der Localfarbe überlegen. Auch in dem was man das Genie der Farbe, oder ein idealisches Colorit nennen könnte, — in der Kunst durch sonderbar erfundene Contraste, die Tinten deutlicher zu bezeichnen als sie einem weniger empfindlichen Auge in der Natur selbst erscheinen, hat er nicht die Höhe erreicht, oder beabsichtigt, die wir in Paolo Veronese, Velasquez, und vor allem in Rubens bewundern; im einzelnen aber, und in der schwierigen Aufgabe den Tönen des Fleisches eine vollkommne Wahrheit zu geben, hat ihn Tizian nicht übertroffen, und noch weniger in der Zartheit und dem characteristischen der Behandlung. Auch in den Oelgemälden würden die Fortschritte in Ansehung des Effects sehr auffallen, wenn man das grosse Altargemälde, das er vor seiner Abreise von Florenz malte, mit der Madonna von Foligno zusammenstellen könnte.

Die Madonna von Loretto; das Bildniss Jul. II.; vielleicht auch die sogenannte *Vierge au linge*, oder *Silentium* in Paris, die Madonna von Foligno **) und die Fornarina in der Tribune in Florenz waren in eben der Zeit gemalt als der Heliodor und das

---

*) Mengs kennet nur zwei gemalte Skizzen von Rafael. Die durch den Kupferstich von J. Ant. de Sanctis bekannte Skizze der Transfiguration ist grau in grau gemalt. Man hat vielleicht nichts vorzüglicheres von dieser Art als eine heilige Catharina — mit geringen Abänderungen genau so, wie sie sich in dem Gemälde *les cinq saints* in Parma befindet. Diese Figur, mit einem kleinen Engel auf einer Wolke, ist mit der Leichtigkeit die seinen letzteren Arbeiten eigen ist, aber so bestimmt gemalt, daſs es einem vollendetem Gemälde gleicht, und scheint zu beweisen, daſs Rafael die Absicht hatte, denselben Gegenstand noch einmal auszuführen, aber durch den Tod daran gehindert worden ist. Man bemerkt bei diesem Gemälde daſs der kleine Engel mehr der Art eines Poussin oder Carracci gleicht, aber es ist der nehmliche der sich auf dem Bilde zu Parma befindet, und kann zum Beweise dienen daſs der Styl Rafaels in seiner letzten Zeit, sich schon dem der besten Künstler nähert, die erst nach ihm lebten. Das Gemälde in Parma ist gestochen von Marc. Anton, und neuerdings von Massard. Die Madonna von Loretto ist im Begriffe das Jesuskind das vor ihr liegt und die Arme nach ihr ausstreckt, mit einem Schleier zu bedecken.

**) Die zwei ersten Gemälde besass der Cardinal Sfondrato zu der Zeit des Vasari, und beide wurden an hohen Festtagen gezeigt. Die Madonna kam später nach Loretto, wurde in der französischen Academie in Rom gesehen, mit der gröſsten Vorsicht eingekistet und mit andern Kunstwerken nach Paris abgeschickt; bei der Ankunft aber fand man eine nicht befestigte und beschädigte Copie statt des Originals in der Kiste und alle Nachforschungen waren fruchtlos. Itzt weis man daſs das Original vorhanden ist, aber nur wenigen ist bekannt wo es sich befindet. Eine schöne Wiederholung war ehemals in der Gallerie Orleans, gest. von Romanet. Die Madonna *la Vierge au linge* ist von Desnoyers u. a. gest. die von Foligno von Schenker und auch von Desnoyers.

Wunder zu Bolsena, und diese Fornarina *) gehört nebst dem Papste in diesem letzten zu dem wenigen, nach welchem man Rafael als Coloristen vollkommen beurtheilen kann. Beide sind mit der Jahrzahl 1512 bezeichnet; die Behandlung der Fornarina, sowohl als daſs es der geliebte Gegenstand ist den er malte, setzen ausser Zweifel daſs er sie ganz eigenhändig gemalt hat, und man sieht daſs er sich dazumal noch nicht der verderblichen Buchdruckerschwärze bediente, deren üblen Einfluſs man nicht blos in der Transfiguration spürt, worüber schon Vasari klagt, sondern in mehreren seiner spätern Arbeiten, so wie in der heil. Familie Franz des Ersten im Museo zu Paris und andern Gemälden, in denen man auch bemerkt daſs sie von Giulio romano angelegt sind, der die Halbschatten grauer, und die Schatten zu schwarz hielt.

Das Bild der Fornarina in Florenz beweiset auch, daſs Rafael schon zu dieser Zeit mit dem Originale bekannt war, und daſs sie ihm — der Erzählung des Vasari zu folge, erst acht Jahre nach dem ersten Ausbruche der Leidenschaft das Leben gekostet haben soll. Dem sei wie ihm wolle, es kann beiden zur Empfehlung dienen, daſs er ihr getreu geblieben und sie bis an sein Ende geliebt hat, denn dies ist alles was wir von der ganzen Angelegenheit wissen, und es ist keine Rede von andern Liebschaften in dem Leben Rafaels.

Schade daſs uns von der Geschichte des Herzens eines so bewunderten und gesitteten Mannes, den alles zur Liebe auffordern muſste, nichts aufbewahrt ist, denn ihn — der wie ein Prophet angesehen wurde zu besitzen, hätte der gröſste Stolz eines jeden Mädchens in ganz Italien sein müssen. Dieser Triumpf war einem Bäckermädchen vorbehalten, von der wir jedoch nichts, nicht einmal ihren Namen wissen! Ihre Gesichtsbildung die Rafael der Nachwelt in mehreren Gemälden aufbewahrt hat, muſs die Stelle einer Schilderung ihres Characters vertreten. Sie war nicht eine schmachtende Blondine, und man könnte in ihren Zügen mehr die Tugenden als die Schwachheiten des weiblichen Geschlechts zu erkennen glauben, denn ohne ein groſser Physionomist zu sein, dürfte man dem Bilde wohl zutrauen, daſs man auf das Wort des Originals hätte bauen können. Ein Schriftsteller sagt, daſs sie ein *electrisches* Colorit habe, und ein reisebeschreibender Kenner und Physionomist lieset in ihren Zügen, „daſs nicht viel an ihr

*) Gest. von Morghen. Die Meinung mehrerer Kenner, die diese Fornarina, da sie in der Tribune der Gallerie in Florenz erschien, — zwar ohne hinlängliche Kenntniſs, aber nicht ohne Gefühl, — dem Giorgione zuschrieben, der in Hinsicht der Wahrheit der Farbe und des Effects alle übertroffen hat, kann den obigen Bemerkungen zur Bestätigung dienen. Die Fornarina im Pallaste Barberini, an der man, seitdem sie von Palmeroli gereinigt ist, erkennt daſs sie in eben die Categorie gehört, und nur die Buchdruckerschwärze darin sichtbar ist, hat eben das Verdienst in Ansehung der Vollkommenheit der Fleischtöne, anstatt daſs sie vorhin einen unangenehmen Eindruck machte. Sie ist in der *Scola d'Italia* von Cunego gestochen.

ihr gewesen sein könne!“ und urtheilt „daſs sie eben keine Schönheit sei!“ Rafael muſs sie schön gefunden haben, denn der erste Anblick war es, der ihn für sie entschieden hat. Ihr Bild deutet einen starken, gediegenen Character an; und die Farbe ist die einer lebhaft empfindenden Brünette; man glaubt das gesunde Blut in den Adern fliessen zu sehen, und in dem dunklen Auge das dauerhafte Feuer eines tiefen Gefühls zu erkennen. Allerdings hat man Beispiele, daſs Männer von dem gröſsten Genie, deren Fantasie nicht erst zu hohen Empfindungen aufgeregt zu werden braucht, und die sich doch zuweilen auch zu dem Gemeinen des täglichen Lebens herabziehen lassen, gern ein weibliches Geschöpf um sich sehen, das sich nicht durch vorzügliche Geistesgaben auszeichnet, weil sie in ihren Nebenstunden lieber beruhigt als gequält sein, und durchaus keine Frau haben mögen, die Verse macht, oder Bücher schreibt. Vielleicht war die Fornarina nichts als ein braves Mädchen, das ihn fest zu halten wuſste, und — er ist vielleicht nicht der einzige Künstler dem sein Modell gefiel. Ihre Gestalt erscheint zuerst in den weiblichen Köpfen in dem Heliodor, denen die Handlung, oder der Platz den sie einnehmen, keinen bestimmten Character vorschreibt.

Ein Sonett, welches Rafael vielleicht an demselben Abende nachdem er sie zum erstenmale gesehen hatte, auf der Rückseite eines Blattes entwarf auf dem er etwas skizzirt hatte, *) beweiset daſs sie beim ersten Anblicke einen lebhaften Eindruck auf ihn machte. Es bezieht sich auf die Ueberraschung mit welcher sein Herz gefeſselt war, und wird von einigen sehr verliebt und unverständlich gefunden; viele Sonette des Petrarch, der dieſe Dichtungsart erfunden oder ausgebildet hat, sind jedoch weit schwerer zu verstehn. Hier ist der Sinn, zwar ohne Geschmack, aber so wörtlich gegeben als es die Sprache zuläſst.

Un pensier dolce è rimembrare e godo	Es liegt ein süsser Gedanke in der Erinnerung, und mich freut
Di quell' assalto, ma piu grave è il danno	Jene Ueberraschung; aber schwerer noch ist das Uebel
Del partir; ch'io restai come quei ch'anno	Des Scheidens, denn mir ward wie denen
In mar perso la stella, se'l ver odo	Die auf dem Meere den Stern verloren haben, wenn ich recht berichtet bin.
Or lingua di parlar disciogli il nodo	Itzt löse das Band meine Zunge
A dir di questo inusitato inganno	Um von dem ungewohnten Zauber zu reden
Ch' Amor mi fece per mio grave affanno,	Mit dem Amor mich zu meiner groſsen Angst berückte.
Ma lui piu ne ringrazio, e lei ne lodo.	Ihm aber danke ich um so mehr und lobe Sie.

**) Die Zeichnung die einst ein Engländer, Bruce beſsas, könnte vielleicht die Zeit in welcher sich diese Zuneigung entsponnen hat, noch genauer bestimmen.

L'ora sesta èra, che l'occaso un sole
Avea fatto, e l'altro sorse in loco
Atto piu da far fatti, che parole.
Ma io restai pur vinto dal mio gran foco
Che mi tormenta; che dove l'uom suole
Desiar di parlar; piu riman fioco.

Es war die sechste Stunde, da Eine Sonne untergegangen
War. Die andre ging an einem Orte auf,
Geschickter zum handeln als Worte zu machen.
Mich aber überwältigte die Flamme
Die mich quält denn je mehr der Mensch zu reden
Wünscht, je heisrer bleibt die Stimme.

Die Stelle *l'ora sesta èra*, ist in zwei bekannten metrischen Uebersetzungen *) nicht ganz wörtlich und getreu gegeben. Einige wollen sie auf die Peterskirche beziehen, wo Rafael den Bramante an einem frühen Morgen aufgesucht, und die Fornarina zum erstenmal gesehen haben soll, aber auch in dem Originale ist sie zweideutig, denn die sechste Stunde — nach römischen Sprachgebrauche — schlägt selbst im höchsten Sommer zwei Stunden vor Sonnenaufgang. Die Schäferstunden können ihm jedoch nicht viel Zeit gekostet haben, denn eben diese Jahre sind es, in denen Rafael die gröſste Anzahl seiner vorzüglichsten Werke hervorgebracht hat. **)

Bald nach der Beendigung der Gemälde des Heliodor und des Wunders zu Bolsena gieng Jul. II. mit Tode ab, ***) und der Cardinal Johann von Medicis bestieg den päpstlichen Stuhl unter dem Nahmen Leo des Zehnten, der seinem Jahrhunderte die Benennung gegeben hat. Vielleicht ist es in der Zwischenzeit, daſs Rafael, wie Vasari sagt in Neapel selbst, das Bild der Madonna mit dem Kinde und dem heil. Hieronymus malte, in welchem die Beziehung eines Vorfalles aus dem alten Testamente auf das Jesus Kind und die Madonna, als einer von ihnen ertheilten Gnade, so sinnreich und anziehend ist.****) Er führt den jungen Tobias mit seinem eigenen Schutzengel *Raphael* ein, der den Knaben mit dem Fische zu der Mutter Gottes führt. Der kleine Christus hält den heil. Hieronymus inne, der ihm und der Madonna vorlieset, indem er sich zu dem jungen Tobias wendet. Alle die dieses Gemälde gesehen haben, stimmen darin überein, daſs Rafael nie etwas schöneres und herzlicheres hervorgebracht hat.

Leo X., der die Kunst nicht weniger, die Pracht aber noch mehr liebte als sein Vorgänger, wollte den Saal des Consistoriums, und die Sixtinische Capelle in

*) Rede bei der Gedächtniſsfeier Rafaels. Berlin und Stettin 1820.

**) Man hat noch zwei andere aber weniger bekannte Sonette von Rafael, vid. Cataloque des estampes gravées d'après Rafael par Tauriscus Euboeus.

***) 21. Febr. 1513. Leo X. wurde gewählt 11. März, gekrönt 11. April 1513.

****) *La Madonna del Pesce* in Spanien; Julius II. ist in diesem Gemälde als der heil. *Hieronymus* vorgestellt. Es ist gestochen von *Selma*, *Desnoyers*, *Lignon*, und *Chatillon direx.*

deren Gewölbe sich Mich. Angelo durch die Deckengemälde unsterblich gemacht hatte, mit prächtigen, Gold und Seide durchwirkten Teppichen schmücken, und trug zu dem Behufe, bald nach seiner Krönung, Rafael auf die Cartons zu verfertigen, nach welchen sie in Flandern gewirkt worden sind. Jede Art von Kunstzweigen musste in Anspruch genommen werden, um durch inneren Kunstwerth sowohl als durch äuſsere Pracht die christliche Kirche und die Würde des päpstlichen Stuhls zu verherrlichen. Diese Cartons sollten eine Folge von Scenen aus dem Leben Christi, von seiner Geburt an bis zu der Himmelfahrt enthalten, mit der Apostelgeschichte fortfahren, und mit dem Martyrertode des heil. Petrus und Paulus in Beziehung auf die Päpste, als Statthalter Christi und Nachfolger des heil. Petrus endigen. *)

Wenn man alle diese Unternehmungen und die geistvolle Behandlung derselben erwägt, kann man sich Rafael nicht anders denken, als wie ein Wesen das sich in einem unaufhörlichen Zustande des Enthusiasmus und in dem Augenblicke einer äuſsersten Spannung befand; als einen Mann, dem die Erschaffung seiner Werke Nahrung zu geben scheint, anstatt ihn zu erschöpfen, und der tausend Hände hätte haben müssen, um das zur Wirklichkeit zu bringen, was sein Verstand dachte, sein Herz fühlte, und seine Fantasie unwillkührlich erfand. Die ernsten und nothwendigen Beschäftigungen im Vatican und in seiner Werkstatt hielten ihn nicht ab auch in seiner Villa hin und wieder das Bild der Fornarina, die Hochzeit Alexanders und der Roxane mit Liebesgöttern umgeben, allegorische Vorstellungen und scherzhafte Gegenstände spielend auf die Mauern zu malen. Später hat er auch in seinem Hause eine ganze Folge von Vorstellungen aus der Fabel der Psyche gemalt, die leider zerstört worden sind, da es abgetragen werden musste, um der Colonnade von Bernini vor der Peterskirche Platz zu machen. **)

---

*) Die Anzahl und Gröſse der Teppiche für den Saal des Consistoriums war bestimmt, und die Breite einiger derselben für die Fensterwände beschränkt, daher die Vorstellung der Jünger in Emaus, das *Noli me tangere* und die drei von dem Kindermorde, bei der gleichen Höhe eine so geringe Breite haben. Die ursprüngliche Composition für den Kindermord war getheilt und für drei verschiedene Bilder geeignet, wie man aus der Vergleichung derselben mit dem Ganzen, in einem alten Holzschnitte von Hugo da Carpi ersehen kann. In der Sixtinischen Capelle hingegen würde für viele, Platz gewesen seyn. Es sind ein und zwanzig solche Teppiche, die alle wieder in Rom zurück, und itzt in eignen Sälen im Vatican zu sehn sind. Der erste ist die Geburt Christi, und Paulus im Areopag der letzte. Von dieser Periode bis zu dem ersten Papste würde Rafael wahrscheinlich noch mehrere Cartons aus der Apostelgeschichte geliefert haben, wenn er gelebt hätte. Eine vollständige Sammlung, mit Ausnahme des heil. Stephan ist, jedoch schlecht von Sommerau in Kupfer gestochen, zwei derselben von Audran, groſs aber nicht vorzüglich, die sieben Cartons die sich in England itzt in Hamptoncourt befinden, besser von Dorigni. Eben diese werden itzt sehr gut und kostbar von Holloway in London gestochen, und sind ihrer schon vier vollendet.

**) Glücklicher Weise sind die Zeichnungen zu diesen Gemälden in zwei und dreissig Kupferstichen (von A. Veneziano, M. da Ravenna u. a.) der Nachwelt aufbewahrt.

Die auf dem Heliodor und das Wunder zu Bolsena, in eben dem Zimmer folgenden Gemälde, haben ihre Beziehung auf Leo X. In dem Attila giebt der Contrast der Ruhe, mit welcher der Papst und seine Begleiter dem rauhen Hunnen-Könige entgegen gehen, — dem *allein* die über dem Oberhaupte der Kirche schwebenden Apostel Petrus und Paulus sichtbar sind, einen Schwung durch welchen er sich als das gröſste poetische Genie bewährt. Alles ist Frieden und Vertrauen auf der Einen, Schrecken und Unordnung auf der andern Seite. Selbst der Gegensatz der langsamen Maulthiere des Papstes, und der sich bäumenden Streithengste der Krieger erhöhen den Eindruck.

Es ist eine sehr sinnreiche Bemerkung, daſs nicht allein Leo X. die Stelle Leo des Groſsen vertritt, sondern auch Attila unter der Gestalt Lud. XII. erscheint, den Leo X. in den ersten Monaten seiner Regierung aus Italien vertrieben hatte. *) Diese Anspielung, bei welcher sich der Künstler ohne die Bedeutung, blos um den Papst auf eine schmeichelhafte Weise in dem Gemälde einzuführen, eines Anachronismus bedient hätte, wird dadurch vollkommen, und historisch, aber wenn man in Erwägung zieht, was für ein groſses Verdienst Leo X. sich nicht bloſs um die Rechte des päpstlichen Stuhls, sondern um die Freiheit von ganz Italien erworben hatte, — was für einen Eindruck es auf jeden Italiener machen musste, sein Vaterland durch ihn von der Oberherrschaft einer fremden Nation befreit zu sehn, so dürfte es anstatt einer Schmeichelei, wohl nur als ein Ausdruck des Jubels und eines religiosen Glaubens des Künstlers anzusehen sein. Die goldnen Zeiten kehrten wieder; Rom trat wieder in die vorigen Rechte der Oberherrschaft der Welt; Leo X. wirkte nach auſsen durch die Politik und die Gewalt der Waffen und Rafael erneuerte den vorigen Glanz durch die Kunst. Nicht der Cardinal von Medicis, nicht Leo X., der Statthalter Christi ist es, den er unter dem unmittelbaren Schutze der Apostel vorstellt. Sie führen das Schwerdt über dem friedlichen Haupte des Organs des göttlichen Willens. **)

Die Befreiung des heil. Petrus aus dem Gefängniſse ist eine Anspielung auf die Gefangenschaft Leo X. in Ravenna. Rafael zeigt in dieser Vorstellung daſs er die Unstatthaftigkeit des damals noch nicht ganz abgestellten Gebrauches fühlte, mehrere Momente in einem Gemälde zu verbinden, denn man kann die vor dem Eingange des Gefängnisses schlafenden Wächter, die Erscheinung des Engels in dem Kerker selbst, und den Ausgang aus demselben, wo Petrus die Stuffen herunter schreitet, als drei verschiedene Gemälde ansehn, in denen er auch in Hinsicht des Ef-

*) Roscoe Life of Leo X. chap. X. 11.

**) Das Museum in *Paris* besitzt eine vortreffliche und sehr ausgeführte Zeichnung zu diesem Gemälde die noch vor dem Tode Jul. II. gemacht war. Leo I. befindet sich in dem Hintergrunde, und Rafael brachte ihn in den Vorgrund, da der *Cardinal Medicis* unter dem Nahmen Leo X. den päpstlichen Stuhl bestieg.

fects die höchste Vollkommenheit erreichte. Die Bedeutung hatte ihn zu dem poetischen Gedanken aufgerufen, die überirdische Klarheit durch die Dunkelheit der Nacht, das blasse Licht des Mondes und den rothen Schein der Fackeln zu erhöhen, und dieses Gemälde würde selbst die berühmte Nacht des Correggio und die auffallendsten Effectstücke Rembrandt's an Wirkung übertreffen, wenn es nicht durch die Zeit unscheinbar geworden wäre.

Dieses zweite Zimmer war 1514 vollendet, und Rafael hatte mittlerweile noch mehrere andere Gemälde verfertigt: — die heil. Familie für Leonello da Carpi,*) die Vision des Propheten Ezechiel**) die heilige Cecilia, ***) von welcher Vasari jedoch fälschlich) erzählt, daſs der Gram sich so weit übertroffen zu sehn, dem Francesco Francia das Leben gekostet habe; die Geburt Christi für die Grafen Canossa in Verona;****) ein Bildniſs des Bindo Altoviti *****) die heil. Familie, die er für eben den Bindo Altoviti malte, von welcher Vasari mit so vielem Entzücken redet, ******) und ein Theil der Cartons zu den Teppichen, waren alle um diese Zeit gemalt und scheinen wie durch einen Zauber entstanden zu sein.

---

*) Gestochen von Pitau. Dieses Gemälde befand sich in der königlichen Gallerie zu Neapel. Die Königin Caroline nahm es anno 1805 mit sich nach Palermo, und über Constantinopel nach Wien, von wo es seit Ihrem Tode wieder nach Neapel zurück gekommen ist. Eben die Composition, aber mit ganz verändertem Hintergrunde, ist in Spanien unter dem Namen *la Madonna della Palma*, gest. von Marc. Anton, und eine dem ersten ähnliche Wiederholung im Vatican. Rafael hat auf diese Composition eine ganz besondere Aufmerksamkeit gewendet; sie existirt, in einem sehr kleinen Maasstabe — ehemals im Pallaste Belgioioso — mit so vieler Liebe geendigt, daſs man sieht er hat dieses kleine Bild ganz mit eigner Hand gemalt, damit es den grössern zum Muster dienen könne, in welchen er sich von seinen Schülern helfen lassen muste. Der heil. Joseph erscheint in diesem kleinen Gemälde im Hintergrunde mit einer brennenden Fackel in der Hand, die in den grösseren weggelassen ist. Alles ist in diesem merkwürdigem Gemälde, bis auf die Spitzen der Finger und Zehen so ausgeführt, daſs es mit einem Vergröſserungsglase betrachtet werden kann, und der Cameo Rafaels genannt wird.

**) Die Vision des Ezechiel existirt zweimal, in einem kleinen Maasstabe; in Florenz, und (ehemals in der Gallerie Orleans) itzt in England. Gestochen von Larmessin und von Longhi. Man rechnet zu den vortrefflichen kleinen Gemälden Rafaels auch noch den Christus auf dem Oelberge den er, jedoch schon 1505 — 1506 in Urbino, und noch einmal in Perugia in dem Stande eines Altars gemalt hat, siehe oben pag. 26.

***) In Bologna, gestochen von Tomassin, Massard und Strange.

****) Ein Gemälde von Rafael, welches die Madonna, von mehreren Personen umgeben, mit dem Christkinde auf dem Schoſse vorstellet, zu welcher die heil. Elisabeth den kleinen Johannes führt, (bei einem Grafen Firmenti in Riva am *Lago di Garda*, nahe bei Verona) ist ohne Zweifel dasjenige, was Rafael für den Grafen von Canossa in Verona gemalt hatte.

*****) Wahrscheinlich der Jüngling der sich auf den rechten Arm lehnt, im Museo zu Paris, gestochen von Edelink u. a.

******) In Florenz, genannt *la Madonna dell' impannata*, von einem Fenster mit Papier statt der Glasscheiben. Gest. von Villamena.

Nach der Beendigung des zweiten Zimmers im Vatican, legte er Hand an das dritte, *Sala di Torre Borgia*, und die drei folgenden Jahre sind die in welchen er die gröſste Anzahl seiner vorzüglichsten Werke hervorgebracht hat.

Es erhellet aus einem Briefe, den Rafael an den Grafen Castiglione schrieb da Leo X. ihm nach dem Tode des Bramante die Aufsicht über den Bau der Peterskirche übergeben hatte, daſs die Galatea in der Farnesina *) damals kürzlich vollendet war, denn er beantwortete das was ihm der Graf über dieses Gemälde sagt da er es eben gesehen hatte. Rafael erwähnt der Sorge, die der Auftrag des Papstes auf ihn ladet, **) und klagt bei Gelegenheit der Galatea über die Seltenheit schöner Frauenzimmer die ihm zu Vorbildern gefehlt hatten, daher die Fantasie ihm die Stelle eines wirklichen Originals habe vertreten müssen. Die Fornarina, die er bei mehreren Köpfen zum Vorbilde genommen hat, mochte ihm zu der Galatea nicht schön genug geschienen haben.

Hierauf wurden die Sibillen in der Kirche *alle Pace* in Rom gemalt ***), die Vasari für das vortrefflichste unter allen Fresco-Gemälden Rafaels hält, und in eben die Jahre gehören die zwölf Apostel, die in einem Zimmer im Vatican vorgestellt waren, itzt aber nicht mehr existiren. ****)

Bei der Plünderung Rom's, die gleich nach dem Tode Leo X. erfolgte, waren Soldaten in den Zimmern im Vatican einquartiert, und diese Apostel hatten sehr gelitten. Tizian der sie in Gesellschaft des Sebastian del Piombo bewunderte, ohne zu wissen daſs ſie von ihm wieder aufgefrischt waren; rief aus: „Aber, wer ist der Unwissende und Vermessene der sich unterfangen hat, die Hand an solche Meisterstücke zu legen?“ *****)

---

*) Gestochen von Golzius, Cunego, Dorigni, Richomme u. a.

**) Das Breve des Papstes vom 1. Aug. 1514 (im zweiten Jahre seiner Regierung denn er war im April 1513 gekrönt), beweiset, daſs der Bau der Peterskirche nicht nach dem Tode des Bramante inne gehalten ward, wie Vasari sagt, denn Bramante starb anno 1514.

***) Gestochen von Cunego. Diese Sibillen können nicht viel eher als zu Anfang 1515 angefangen und nicht viel später als gegen Ende eben dieses Jahrs vollendet gewesen sein. Einige rechnen sie zu Rafaels letzteren Werken, es findet sich aber in Vasari T. VIII. p. 223 Leben des Timoteo della Vite der ihm dabei hülfreiche Hand leistete, der Beweis, daſs sie mehrere Jahre vor dem Tode Rafaels vollendet waren, denn Timoteo konnte die Einladung Rafaels nicht annehmen, da er sich in seiner Vaterstadt Urbino verheirathet, „und angefangen hatte mehrere Kinder zu haben.“ Man konnte von diesem Werke nicht urtheilen, ehe der geschickte Palmeroli sie im Jahre 1816 so vollkommen gereinigt hat, daſs sie wieder wie neu erscheinen, denn sie waren nur beschmutzt und nicht retouchirt.

****) Ein alter Kupferstich von diesen Aposteln ist schlecht. Neuerdings aber sind sie von dem Director v. Langer sehr schön in Kupfer geätzt.

*****) Sebastian del Piombo war einer von denen, durch die Mich. Angelo mehrere seiner Zeichnungen ausführen lieſs, um Rafael zu übertreffen, indem die Natur ihm selbst das Gefühl für die Farbe versagt hatte; er soll gesagt haben, die Oelmalerei sei eine Weiberarbeit.

Um diese Zeit schickte Rafael die berühmte Kreuztragung *lo spasimo di Silia* *) nach Palermo. Das Schiff scheiterte; die Kiste die dieses Kleinod enthielt, war das einzige, was die Wellen unversehrt nach Genua trieben, und man hielt den Anblick einer so lebendigen und ergreiffenden Darstellung des Leidens Christi für eine unmittelbare Erscheinung des Erlösers. Auch die heil. Margarita **) und vielleicht das Silentium, ***) deren Vasari keine besondere Erwähnung thut, gehören in die Zeit während welcher Rafael mit der *Stanza di Torre Borgia* beschäftigt war.

Die meisten groſsen Künstler damaliger Zeit schränkten sich nicht auf Eine der bildenden Künste ein; viele der geschicktesten Maler waren auch Baumeister; Mich. Angelo war zu gleicher Zeit Maler, Baumeister und Bildhauer, Rafael aber zeichnete sich durch seine Gemälde so sehr aus, daſs seine groſsen Kenntniſse und Verdienste in der Baukunst wenig erwähnt werden, obwohl er auch einer der gröſsten, und in Ansehung des Geschmacks vielleicht der Erste unter allen Architecten seiner Zeit war. Er hatte im Jahre 1516, bei einem kurzen Aufenthalte in Florenz, in Gesellschaft Leo X. und Mich. Angelo die Riſse zu mehreren Gebäuden gemacht, und es wird eine groſse Anzahl der schönsten Palläste, Kirchen, und Lustschlöſser genannt, die er gebaut hat. ****)

In der Bildhauerei weiſs man nur von der Figur eines Kindes, welches er selbst in Marmor ausgeführt hat. *****) Die Propheten Jonas und Elias, ******) sind von Lorenzetto (Lorenzo Campanaio) nach seinen Zeichnungen und

---

*) In Spanien; gestochen von Selma und von Cunego. Man erwartet in kurzem einen Kupferstich von Toschi, von dem man sich sehr viel verspricht.

**) Im Museo zu Paris, gest. von Tomassin, Simoneau, Raal.

***) In Paris in dem Museo, wo dieses Gemälde auch *la Vierge au linge* oder *le Sommeil* genannt wird. Gestochen von Poilly, Desnoyers u. a.

****) Das Haus, welches Rafael besaſs und bewohnte, ist von Bramante gebaut, von dem er es gekauft hatte, und es ist ein Irrthum wenn Vasari sagt, daſs Rafael dasselbe habe aufrichten laſsen. Es stand der Peterskirche gegenüber, und muſste abgetragen werden, da Bernini die schöne Colonnade entworfen hatte. Man findet in Ferreri, Palazzi di Roma eine Zeichnung davon. Das Wort Palazzo entspricht nach dem italienischen Sprachgebrauche nicht unserm Pallast, sondern es wird für jedes Haus von gutem Ansehn angewendet. Rafael hatte dieses von seinem Oheim für 3000 Ducati d'oro gekauft, welche seit der Veränderung in dem Werthe des Goldes und Silbers nach der Entdeckung von America, heute ungefähr 30,000 solche Ducati, etwa 40,000 Rthl. betragen könnte; er vermachte es in dem Testamente seinem Freunde und Schwiegervater, dem Cardinal Bibiena.

*****) Siehe Raccolta di lettere sulla pittura etc. Tom. V. p. 161. in einem Briefe des Grafen Castigtioni. 8. Maggio 1523. „Desidero sapere ancora se egli (Giul. rom) abbia ancora quel puttino di marmo, di mano di Rafaello, e per quanto si daria all ultimo."

******) In der Kirche *la Madonna del Popolo* in Rom. Gestochen von N. Dorigni.

unter seiner Leitung ausgeführt. Die erste wird in Ansehung des Geschmackes für das Beste gehalten, was die Bildhauerei in jener Zeit hervorgebracht hat, und kann vielen Antiken den Rang streitig machen, obgleich sie, so sehr auch Rafael die Werke der Alten bewunderte studirte und zu schätzen wuſste, von dem Style der Antike sehr abweicht, und einen originellen Charakter hat, aber sie ist, einzig in ihrer Art geblieben; der Einfluſs Rafaels hat sich auf die Malerei beschränkt und eine Wiedergeburt des guten Geschmackes in der Bildhauerei für spätere Zeiten aufbewahrt *)

So wie Rafael in Rom, so bemühte sich Albrecht Dürer in Deutschland um den Fortgang der schönen Künste, und man weiſs wie hoch sie einander gegenseitig schätzten. „Wenn dieser Mann die Meisterwerke der Alten vor Augen hätte, so „wie wir“ sagte Rafael, „er würde uns alle übertreffen!“ Albrecht Dürer hatte ihm sein Bildniss, und viele seiner Holzschnitte und Kupferstiche überschickt, welche den Marc Anton zur Nachahmung aufriefen, und Rafael nahm sich dieser Angelegenheit sehr thätig an, so daſs diese eben entstehende Kunst ihm ihren Fortgang in Italien verdankte, und uns manche seiner Ideen überliefert hat von denen die Original-Zeichnungen verloren sind. Eben diese Kupferstiche des Marc Anton, und viele Zeichnungen, die Rafael dem Alb. Dürer als ein Gegengeschenk schickte, trugen zu einem gleichzeitigen Aufblühen der Künste in Deutschland bei, deren Emporsteigen in diesem glücklichen Augenblicke aber durch den dreiſsigjährigen Krieg gehemmt wurde.

Um diese Zeit wurden auch die sogenannten Logen angefangen, bei denen Rafael nichts aus den Augen lieſs, um durch eine äuſserste Pracht die Erhabenheit des Bewohners des Vatican anzudeuten. Auch auf die Thüren, Fuſsböden und bis auf jede Nebensache wandte er alle Aufmerksamkeit, um zugleich den Verstand und das Auge zu vergnügen; er lieſs die Künstler und Handwerker aller Art ihre Geschicklichkeit und Erfindungskraft aufbieten, und in der That muſs es der unterhaltendste und prächtigste Anblick gewesen sein, da noch die gewählten Farben

---

*) Der Geschmak, und die Entwickelung der moralischen Kräfte scheint bei den Nazionen eben den Gang zu nehmen, und eben die Eigenheiten zu haben als bei einem einzelnen Individuum. Die Malerei ist durch Rafael zu einem Puncte der Vollkommenheit gebracht worden, welcher die Völker in Europa befriedigt, und die Bildhauerei welche durch die oben erwähnten Umstände in jener Zeit nicht so glücklich war, ist anitzt diejenige Kunst, der man den Vorzug giebt. Dennoch widmen sich eben heut zu Tage so viele junge Künstler auch der Malerei, selbst ohne die Aussicht Ehre oder Vermögen dadurch zu erwerben, daſs es wohl nur eines Pericles, Augustus, Leo X. oder Lud. XIV. bedürfte, um das 19te Jahrhundert in Deutschland mit jenen in eine Claſse zu setzen, denn nur der Staat, oder die ihn representiren, können dieses bewerkstelligen, und nicht die kleinen Anstrengungen einzelner Freunde der Künste, nach deren Willkühr sich selbst der groſse Künstler oft richten muſs, anstatt dem Geschmacke des Publicums seine Richtung zu geben.

und die geschmackvollen Vergoldungen auf den Pfeilern und an den Wänden glänzten, welche die Gewölbe tragen. Diese Gallerie, die von einer Seite die Aussicht über die Stadt Rom offen läſst, und mit den drei andern einen der Höfe im Vatican einschlieſst, sollte rund umher auf eben die Weise geziert werden, aber es war nur die eine Seite vollendet, da Rafael mit Tode abgieng.

Man hat oft den Geschmack in der Anordnung dieser Logen getadelt, die mit Arabesken und Abbildungen aller Art von Thieren, kleinen Landschaften, ernsthaften und scherzhaften Gegenständen fantastisch geschmückt sind, aber eine solche Gallerie, die als ein Spaziergang anzusehen ist, und deren Verzierungen keinen bestimmten Charakter erfordern, sondern nur durch Verschiedenheit, Abwechslung, Reichthum und Pracht unterhalten sollen, scheint gerade hiezu geeignet zu sein.*) Itzt da die Zeit alles unscheinbar gemacht hat, bewundert man nur noch die Deckengemälde, die aber allein hinreichend sein würden, um in einer so groſsen Verschiedenheit mannigfaltiger Gegenstände — von den erhabensten Vorstellungen der Erschaffung der Welt bis in das Schäferleben der Patriarchen, den Reichthum der blühendsten Fantasie zu beweisen.**)

Rafael hatte die Aufsicht über die Deckengemälde in diesen Logen, die gröſstentheils von seinen Schülern ausgeführt sind, dem Giulio romano, die Verzierungen an den Pfeilern dem Giov. da Udine übertragen, und legte Hand an das dritte Zimmer im Vatican, Sala di Torre Borgia.

In diesen und den folgenden Fresco-Gemälden Rafaels, findet man nicht mehr jene gewissenhafte Sorgsamkeit seiner frühern Arbeiten; sie sind eben so von seinem Geiste beseelt, aber nicht mehr durchaus eigenhändig, sondern mehr oder weniger durch die Hände seiner Mitarbeiter ausgeführt.

Die Vorstellungen in dem dritten Zimmer beziehen sich alle auf Leo X. Die Krönung Carl des Groſsen durch Leo III; der Eidschwur den eben dieser Papst in der Peterskirche ablegte; der Sieg Leo IV. über die Sarazenen bei Ostia; und die Feuersbrunst die eben dieser Papst auf eine wunderthätige Weise löschte.

Die Krönung Carl des Groſsen stellt diese Handlung in dem Augenblicke vor in welchem der Papst ihm die Krone aufsetzt. Rafael hat, (ohne Zweifel einem

---

*) Die Verzierungen der Pfeiler, sind nebst einigen unter den Gemälden von Volpato gestochen.

**) Es sind zwei und fünfzig Gemälde aus der biblischen Geschichte, von der Erschaffung der Welt bis zu der Lebensgeschichte Christi, aus welcher nur die letzten vier Vorstellungen genommen sind. Eine vollständige Sammlung derselben ist von Pietro Aquila gestochen. Die andern zwei Seiten der Gallerie würden noch ungefähr eine doppelte Anzahl Gemälde erfordert haben.

üblichen Gebrauche gemäſs, einige Personen eingeführt die den goldenen Tisch herbeitragen, auf welchem unmittelbar nach der Ceremonie die kostbaren Gefäſse und andere dem gesalbten Kaiser bestimmte Geschenke, an den Platz gesetzt werden sollen, den ihnen ein gewappneter Herold anweiset. Der Eidschwur den Leo III. mit groſser Feierlichkeit in der Peterskirche ablegte, daſs die Vorwürfe ungegründet seien, mit denen man ihn in Frankreich sehr hart beschuldigt und förmlich angeklagt hatte, muſs in jener Zeit als ein groſses Ereigniſs angesehn worden sein, welches aber heut zu Tage sein Interesse verloren hat. Bei den Figuren des Kaisers, und des Papstes hat Rafael sich der Bildniſse des Königs Franz I. von Frankreich, und Leo des Zehnten bedient, und überhaupt enthalten diese zwei Gemälde sehr viele vortreffliche charakteristische Köpfe, zum Theil damals lebender Personen. In dem Siege Leo des IV. über die Sarazenen bei Ostia, ist dieser Papst so wie Jul. II. in dem Heliodor, als der Statthalter Christi unter der Gestalt Leo X. eingeführt. Es ist in seiner Gegenwart und auf sein Gebet, daſs der Sieg über die Ungläubigen davon getragen wird.

Diese Vorstellungen stehen in Ansehung der Erfindung und Zusammenstellung allen andern keineswegs nach, es sei aber daſs das Zimmer dunkler und die Gemälde übler beleuchtet sind als die andern, oder auch daſs die sorgsame Ausführung wie in dem ersten Zimmer *Stanza della Segnatura*, so viel dazu beiträgt einem Kunstwerke den höchsten Werth zu geben — sie erregen nicht ein so lebhaftes Interesse, und werden weniger beachtet. Um desto mehr aber ergreift das Erste *l'incendio di Borgo*. Eine Tradizion sagt, daſs Leo IV. durch einen Seegenspruch von dem Altare der Peterskirche aus, eine Feuersbrunst die nahe beim Vatican, in der Gegend die man *Borgo vecchio* nennt, in der Nacht ausgebrochen war, auf eine wunderthätige Weise gelöscht habe. Man sieht in den fliegenden Gewändern den Wind der die Wuth der Flammen vermehrt; Mütter mit aufgelöstem Haare aus dem Bette geflüchtet die nackenden Kinder vor sich hertreiben; Weiber in der Verzweiflung den Papst um Hülfe anflehen; Männer die sich bemühen ihren hülflosen Vater und die Säuglinge in den Windeln zu retten. Schrecken und Theilnehmung wird so rege, als wenn man den Vorfall wirklich vor Augen hätte, und der lebendige Ausdruck der heftigsten Leidenschaften würde dieses Gemälde vielleicht zu dem ergreiffendsten unter allen gemacht haben, wenn es ganz von seiner Hand, und mit dem Fleiſse seiner früheren Arbeiten gemalt wäre. Aber Rafael war itzt zu überhäuft mit der Sorge für den Bau der Peterskirche und mit dem groſsen Plane, Rom in seinen vorigen Glanz wieder herzustellen; alles, was die Alterthümer und die schönen Künste in jedem ihrer Zweige betrift, war unter seiner Aufsicht. *)

---

*) Die Sala di Torre Borgia war 1517. und zwar schon in den ersten Monaten des Jahres vollendet, denn Leo X. war am 11ten April 1513 gekrönt, und von diesem Tage an war das Jahr 1517 das fünfte seiner Regierung. Die Inschrift sagt Leo X. MDXVII. Pont. sui an. IV. Das Breve in welchem er Rafael die Prefectur über die Antiquitäten übertragt ist vom 6. Sept. 1515.

Ohne diese groſsen Obliegenheiten und ohne so viele Beschäftigungen, die wenn sie auch seine Gegenwart des Geistes für die Erfindung nicht schmälerten, doch so viele Zeit in Anspruch nahmen, die er der eigenhändigen Ausführung entziehen muſste, würde es bei der Gruppe in der Feuerbrunst, welcher die Erzählung Virgils vom Aeneas, Anchises und Ascanius zum Grunde liegt, noch bemerkbarer sein, daſs er den groſsen Styl des Mich. Angelo durch den Geschmack verbesserte, indem er das Uebertriebene vermied; denn Mich. Angelo opferte zu sehr dem Vergnügen seine tiefe anatomische Gelehrsamkeit zu zeigen; Rafäel wuſste besser zu wählen, wo diese Kenntnisse sich offenbaren, oder wo sie nur errathen werden müssen.

Es ist wohl noch um so weniger zu wundern, wenn wir in den letztern Gemälden, nicht die sorgsame und durchaus eigenhändige Ausführung, so wie in denen in der *Stanza delle Scienze* finden, da Rafael in eben dieser Zeit unter andern auch noch das merkwürdige Gemälde, die Himmelskönigin mit dem Papste Sixtus und der heil. Barbara für Piacenza, den Erzengel Michael, der ao. 1517 für Franz I. von Frankreich, nach Paris kam, und vielleicht noch mehrere Gemälde verfertigt hatte, deren Vasari nicht erwähnt. Unter andern scheint die so gehaltvolle *Madonna aux Candelabres*)* zwar nur ein Brustbild — die noch nicht eine Himmelskönigin ist, aber doch schon etwas himmlisches mit der menschlichen Unschuld und Güte verbindet, hieher zu gehören.

Unter den Zeichnungen Rafaels finden sich mehrere, die beweisen, daſs kaum einer der groſsen Künstler die nach ihm gelebt haben aus der Geschichte Christi etwas hat hervorbringen können, wozu Rafael nicht schon das Urbild entworfen hätte. Er hat niemals ein bedeutendes Gemälde von der Kreuzabnehmung Christi geliefert, aber es findet sich unter den nach ihm gestochenen Entwürfen einer der dem Daniel da Volterra und andern groſsen Malern, bis auf Rubens zum Vorbilde gedient haben kann, und ohne Zweifel würden sich bei einer aufmerksamen Untersuchung der Rafaelschen Zeichnungen, die vorzüglich in Wien, Paris, und in Florenz beisammen, oder hin und wieder zerstreut sind, mehrere ähnliche Beispiele, und ganz neue poetische Ideen finden. Man erinnere sich an eine Skizze zu der Flucht in Egypten. **) Geführt von dem heil. Joseph, reitet Maria über eine Brücke. Kleine Engel haben

*) Das erste ist von Larmessin gestochen, das andere von Blot, und noch besser in einem gröſsern Formate, von Folo, jedoch ohne die Köpfe der zwei Engel die die Candelabren halten; ehemals in dem Pallaste Borghese, nächstdem in der Sammlung Lucian Bonaparte. Ein fühlendes Auge kann den Urheber dieses Bildes nicht verkennen, obgleich einige Kenner es dem Giulio romano zugeschrieben haben, weil es etwas schwarz geworden war. Noch ein bedeutendes Gemälde Rafaels soll sich in Dux, an der böhmischen Gränze in einem Schloſse des Herzogs von Friedland, Wallenstein, befinden, welches der Besitzer weder mit Gold noch mit Juwelen aufwiegen laſsen würde.

**) Von einem anonymen alten Kupferstecher. Man hat diese Idee dem Giul. rom. zuschreiben wollen, aber wie es scheint ohne Grund.

sich in die blätterreichen Palmen am Ufer genistet, und begrüssen die Reisenden auf ihrer Flucht. Die innige Freude über den Anblick drückt sich in der Gerberde der Mutter aus, der kleine Christus aber springt auf aus ihrem Schoſse, und streckt mit Heftigkeit seine Arme aus gegen die Freunde die ihn überraschen. Hinauf zu euch! zu euch! scheint er zu rufen. *)

Das angeborne Gefühl für die hohe epische Poesie, welches sich schon in der Grablegung Christi äuſserte, hatte Rafael itzt zu dem Ziele geführt, in allen seinen Vorstellungen den Geist der Natur aufzufassen, sie zu veredeln wo es der Gegenstand erlaubt, und das Zufällige zu übergehen. Wir sehen in seinen Werken nichts einseitiges, nichts mehr von dem ärmlichen oder heterogenen das sich oft in der Natur findet wenn der Zufall ihrer Absicht entgegen gearbeitet hat, sondern lauter gediegene, mit sich selbst übereinstimmende Gestalten voller Charakter. Jede Art der Empfindung war ihm geläufig und er wuſste auch die heftigsten Leidenschaften, ohne ihnen selbst unterworfen zu sein, mit der gröſsten Wahrheit darzustellen. Nur das Komische reitzte ihn nicht, für das Niederträchtige hatte er keinen Sinn; unter allen, auch den geringsten Entwürfen von seiner Hand findet sich nicht eine Spur einer Carrikatur; und das Schickliche war für ihn eine nothwendige Bedingung. Niemals hat er die Kunst durch irgend eine Vorstellung schlüpfriger oder sittenloser Gegenstände entheiligt.

Die Unvollkommenheiten in der Ausführung, die wir in den Gemälden Rafaels dieser Zeit bemerken, sind der Beihülfe seiner Schüler beizumessen deren er sich bedienen musste, und es ist zu bewundern, daſs die groſse Leichtigkeit die er itzt in der Ausübung erlangt hatte, ihn niemals verleitete die Hauptabsicht aus den Augen zu lassen. In den Porträten, die er in seinen letzten Lebensjahren gemalt hat, war eine solche Wahrheit, daſs der Cardinal Datarius dem Bilde des Papstes eine Bulla und die Feder zur Unterschrift gereicht hatte, ehe er bemerkte daſs es das Gemälde war vor dem er niederkniete. **)

Sehr merkwürdig ist das was der Cardinal Bembo bei Gelegenheit des Bildnisses des Dichters Tebaldeo schreibt. „Das Urbild" sagt er „gleicht sich selbst nicht so sehr als das Gemälde; eine solche Aehnlichkeit habe ich noch nirgend getroffen. Die Bilder des Grafen Castiglione, und unsers Herzogs hochseeligen Andenkens, würde man in dieser Hinsicht, im Vergleiche mit dem des Tebaldeo nur für die Arbeit eines seiner Schüler ansehn. Ich bin neidisch darauf und denke mich auch einmal malen zu lassen." ***)

*) Sappho von Grillparzer II. A. 3. Sc. Wien 1819.

**) Raccolta di lettere sulla pittura VI. pag. 171. Non meno attonito e maraviglioso restò il Cardinal Pescio Datario di Leone X. che presentò bolle calamaio e penna a far la segnatura, inginocchcato al ritratto del Papa Leone.

***) Man weiſs nicht wo das erwähnte Bildniſs des Tebaldeo sich befindet. Das von dem Herzoge von Urbino will Volkmann in dem Pallast Bovi in Bologna gesehen haben. Eben der an den Cardinal di St. Maria in Portico (Marco Cornaro von Venedig) nach Rubera gerichtete Brief des Card. Bembo benachrichtigt uns auch, daſs Rafael in dem Badezimmer des Cardinal Cornaro (in Rom nicht in Rubera) geschichtliche Vorstellungen gemalt hat.

Diese Worte von einem Manne wie Bembo, sind um so auffallender wenn man sich erinnert wie charakteristisch alle Porträte Rafaels und insbesondere das Bild des Grafen Castiglione, selbst in dem Kupferstiche erscheint.

Wir bemerken in dem ganzen Lebenslaufe Rafaels, daſs er das Ideal für die Gestalt der Madonna suchte, und man wird es in seinen Werken finden, wenn man es nicht in einer materiellen Nachahmung der Antike sucht die nur zu einer geistlosen Manier führen kann, denn das Urtheil daſs die idealische Schönheit ihm fremd geblieben sei, scheint nur daher zu rühren, daſs er nicht ein Nachahmer der Antiken war und ist sehr einseitig, obgleich es von einem groſsen Künstler herrührt.

Er verschmähete hiebei nicht den schon von seinen Vorgängern sanctionirten Typus, und stellte nicht an dessen Platz eine Juno, Minerva oder Venus, sondern vervollkommnete die reine Idee der Unschuld und des Adels der Seele. In keinem Bilde der heil. Jungfrau aber hat er das göttliche in der menschlichen Gestalt in einem höhern Grade erreicht, als in der schon erwähnten Himmelskönigin die er für die Mönche von St. Sisto in Piacenza malte, *) in welchem himmlischen Gemälde er der Madonna, in der heiligen Barbara auch ein Ideal der Grazie zugesellte. **)

---

*) Gestochen von Schultze, und Müller. Der Kopf der Madonna ist in dem ersten ganz verfehlt, in dem letztern besser.

**) Vasari VIII. p. 101. ediz. di Milano 1809.

„Fece ai monaci neri di S. Sisto in Piazenza	„Er machte für die Benediktinermönche in
„la tavola dell altar maggiore, dentroci la	„Piacenza, die Altartafel für den Haupt-
„nostra donna con St. Sisto e S. Barbara, cosa	„altar, darauf die Mutter Gottes mit S. Sixtus
„veramente rara e singolare“	„und der heil. Barbara; etwas in der That seltenes
Questa tavola ora si trova in Dresda, nella	„und sonderbar schönes,“
Galleria del Re di Polonia. Ultimamente	Diese Tafel befindet sich itzt in Dresden, in der Gallerie
fu questa tavola venduta al	des Königs von Polen. Sie wurde kürzlich
detto Re di Polonia per 22,000 Scudi, e	dem Könige von Polen für 22,000 Scudi verkauft,
ve nè ora una Copia fatta nei tempi di Rafa-	und es ist itzt daselbst (in Piacenza) eine Copie die zu
ello, molto bella.	der Zeit Rafaels gemacht und sehr schön ist.

Die hier erwähnte Copie in Piacenza hat zu dem Verdachte veranlasst daſs diese das Original, und die Madonna in Dresden eine Copie sein möchte, indem die Grazie in dem Kopfe der heil. Barbara in Dresden, an die Affectation zu gränzen scheint, welches sich bei Rafael niemals findet. — Die auffallende Leichtigkeit in der Behandlung, die in allen Werken Rafaels bestimmter ist, sie mögen auch noch so schnell ausgeführt sein, die merkliche Verschiedenheit in dem Tone, und die Bemerkung (die wenn das Kunstwerk selbst redet jedoch nur von einer zweiten Ordnung ist), daſs dieses Altargemälde gegen die Gewohnheit Rafaels und die damalige Art, nicht auf eine Tafel sondern auf Leinwand gemalt ist (welchen Umstand Vasari wohl angezeigt haben würde) erregt allerdings Aufmerksamkeit. Die oben angeführte Note ist jedoch nach dem unbezweifelten Zeugnisse eines einsichtsvollen Kenners und Künstlers irrig und die erwähnte Copie ist allerdings in Piacenza, aber neu, und nicht schön.

Die Cartons zu den Teppichen, die bald nach der Krönung Leo X. angefangen, und zum Theil für die päpstliche Capelle (Sistina) zum Theil für das Zimmer des Consistoriums bestimmt waren, *) sind grossen Theils in den letzten drei Lebensjahren Rafaels verfertigt, und um so interessanter als sie in ästhetischer Hinsicht den Gemälden im Vatican noch vorgezogen — noch mehr als diese zu einem Belege der Kunstgeschichte Rafaels in seinen sechs letzten Jahren dienen können. So viel auch unter der Hand der Arbeiter, welche die Teppiche ausführten, dem Werthe dieser Werke nothwendig entgehen musste, ist doch keiner unter ihnen, der nicht in vollem Masse das Gepräge des Genies ihres Urhebers hätte, und bewiese, daſs das Werk unter seiner Hand und unter seinem unmittelbaren Einflusse entstanden und vollendet war. *Fr. Penni (il fattore)* leistete seinem Lehrer mehr als alle seine Mitschüler bei diesen Vorstellungen aus der Geschichte Christi und der Apostel hülfreiche Hand; *Giov. da Udine* bei den Nebensachen und Verzierungen; die grau in grau gemalten Vorstellungen aus dem Leben Leo des Zehnten, die sich in den Umgebungen befinden, rühren von *Polidoro* und *Maturino* her. Ohne solche Beihülfe wären neunzehn Compositionen von dieser Bedeutung **) für einen in der Ausübung weniger schnellen Künstler, schon Beschäftigung genug für sechs oder sieben ganze Jahre, aber Penni hatte sich mehr als alle seine Mitschüler in den Geist seines Lehrers und Freundes hineinzudenken und zu arbeiten gesucht, so daſs der Meister einem nach seinen Entwürfen, von Penni ausgeführten Gemälde, in kurzer Zeit seinen eignen Geist einhauchen konnte, um es zu beleben und ein Werk Rafaels daraus zu machen.

Auch ohne die Data, daſs diese Cartons schon 1514 oder 15 angefangen waren, würden die Werke selbst es schon beweisen, denn ohne weniger vortrefflich zu sein, erkennt man an dem Style in dem von der Uebergabe der Schlüssel an den heil. Petrus, welcher in der für die Sixtinische Capelle bestimmte Folge der erste gewesen zu sein scheint, daſs dies ein früheres Werk ist, als die Predigt des heil. Paulus und Barnabas in Lystra, und der heil. Paulus auf dem Areopag in Athen, mit welchen Rafael sein Leben, aber noch nicht den Cyclus dieser Cartons geendigt hat. Die verschiedenen Charaktere der Apostel, und der Eindruck den die Handlung auf so mannigfaltige Weise in ihnen hervorbringt, ist mit so vieler Einsicht und Wahrheit geschildert, daſs die Bewunderung um so mehr erregt wird, als die Zusammenstellung, einfach wie die Natur der Sache es mit sich bringt, die Figuren

---

*) Siehe oben p. 42. In allem, was über Rafael und seine Werke geschrieben ist, herrscht vorzüglich in Ansehung dieser Cartons und der danach gewirkten Teppiche eine Dunkelheit, die genauere Nachrichten über ihre Bestimmung, Beschaffenheit, und über ihren jetzigen Zustand nothwendig macht, welche man weiter unten finden wird. Sogar Lanzi erwähnt diese Werke nur oberflächlich.

**) Die drei Vorstellungen von dem Kindermorde sind nur Ein, in drei Theile geschnittenes Gemälde.

neben einander gedrängt vorstellt, und das Auge weder durch eine pyramidalische Gruppe noch auch durch andere künstliche Mittel zu bestechen sucht. Später hätte er vielleicht mehr Verschiedenheit und Contrast in die Linien gebracht, ohne jedoch den inneren Werth dadurch erhöhen zu können. Wir sehen daſs ihm schon in dieser Zeit nur noch wenig Schritte übrig blieben, um auf seinem Wege in der Kunst dahin zu gelangen, wo wir ihn in dem letzten Augenblicke bewundern — als unumschränkten Herrn aller technischen Theile der Malerei, der sich die Natur so zu eigen gemacht hatte, daſs er sie von allem Zufälligen befreit mit schöpferischer Kraft lebendig darzustellen wusste, ohne die Individualität jedes einzelnen Gegenstandes zu schmälern.

In den Gemälden im Vatican erscheint Rafael zuerst in der *Stanza delle Scienze*, als philosophischer Dichter, wie es schon der Name, den man diesem Zimmer gegeben hat, andeutet, — groſs in wissenschaftlicher Hinsicht; die Gegenstände liessen nicht zu, daſs er sich, so wie in dem Heliodor, und schon früher in der Grablegung Christi als epischer Dichter gezeigt hätte. Die folgenden Vorstellungen in den Stanzen haben eine besondere Beziehung auf den Papst als Statthalter Christi, und als den Herrn des Hauses für den er malte, in den Cartons aber tritt er wieder frei von solchen Rücksichten wie ein Genius der dramatischen Dichtkunst auf, und gesellet sich zu Aeschilus, Sophocles, Euripides, — Shakespear, Schiller und Göthe. Es ist keiner unter diesen Teppichen, in welchem man nicht deutlich erkennen sollte, daſs die Originale alle, so wie die sieben, die ein glückliches Geschick der Nachwelt aufgehoben hat, den auf die Fläche geworfenen Gedanken, die Gefühle und Bilder seiner göttlichen Fantasie und Schöpfungskraft darstellten. Hier sehen wir am deutlichsten, daſs Rafael nicht etwa „ein Bild erfinden wollte“ wie eine Sprache die erst nach der Grammatik gemacht wäre. Vollendet stand es und unwillkührlich vor dem innern Sinne, und die Philosophie der Kunst war in der plötzlichen Schöpfung seiner Fantasie enthalten.

Nach der Vollendung der Sibillen alla Pace, besorgte Rafael die Baute der Capelle Chigi in der Kirche der Madonna al Popolo, wo er die sieben Planeten in Mosaic bringen, und die schon erwähnten Statuen des Propheten Jonas und Ezechiel, nach seinen Modellen, und unter seiner Leitung ausführen lieſs. Noch eine Unternehmung aber, die schon ihres Umfanges wegen einem grossen Künstler die Unsterblichkeit zusichern könnte, ward in dieser Zeit von ihm wie ein Spielwerk behandelt und beendigt.

Agostino Chigi, für den er schon früher die Galatea gemalt hatte, die aber in jenem Saale das einzige Gemälde geblieben ist, wünschte den Vorsaal in seinem

reizenden Pallaste *) durch seinen Freund, und unter dessen Leitung verschönert und belebt zu sehen. Die Gegenstände wurden aus der Fabel der Psyche genommen und wir haben schon in dem Parnaſs gesehen, daſs Rafael mit eben der Wahrheit und Sicherheit das charakteristische der zarten und heitern griechischen Ideen aufzufassen wuſste, als das rührende und herzergreiffende, das ihm die tiefgedachten Bilder aus der Philosophie und der heiligen Schrift darboten. Die Versammlung der Bewohner des Olymps, bei denen die Göttin der Liebe den Amor verklagt, und das Hochzeitsfest des liebenswürdigsten Paares, das die blühende Einbildungskraft der Griechen erfand, sind die Hauptgemälde an der Decke. Ein unerschöpflicher Reichthum der Fantasie belebt die Pfeiler und die Plätze an den Mauern die das Gewölbe tragen, mit Liebesgöttern, Genien und analogen Vorstellungen aus dieser Fabel. Früchte und Blumen zieren die Umgebungen, bei welchen *Giov. da Udine* sein Talent geltend machte.

Man bemerkt an diesen Deckengemälden, daſs Rafael kein Wohlgefallen an den verkürzten Figuren hatte, die um sie so vorzustellen wie sie dem Auge erscheinen, wenn man sie von unten betrachtet, allerdings einen unangenehmen Eindruck machen. Die Geschicklichkeit, die menschliche Gestalt auf eine künstliche Weise zu verschieben, um welche Correggio sich zuerst so sehr bemüht hat, wurde in der Folge als ein Triumph der Kunst in Anspruch genommen, und ein solches Probestück perspectivischer Gelehrsamkeit würde Rafael ohne Zweifel eben so als alles andere gelungen sein wenn er gewollt hätte, aber die Anwendung dieser Kenntnisse lässt sich wohl nur bei fliegenden Figuren, bei denen man die unangenehmen Verkürzungen vermeiden kann, mit einem wahrhaft guten Geschmacke verbinden. **)

Dieses Werk war in Ansehung der Ausführung nicht so glücklich als die Cartons, oder als die Schlacht des Constantin, welche Giulio romano mehrere Jahre nach dem Tode Rafaels mit dem wilden Feuer seines Genies so lebendig und ausdrucksvoll dargestellt hat. Man glaubt, Rafael habe dem *Gaudenzio Ferrari,* von welchem auch in der *Stanza di Torre Borgia* vieles gemalt sein soll, die Aufsicht in der Farnesina gegeben, und es ist sehr wahrscheinlich, obgleich es sich

*) Jetzt die Farnesina genannt, seitdem der Cardinal Alexander Farnese diese Besitzung von den Erben des Agostino Chigi gekauft hatte, um sie mit dem auf der entgegen gesetzten Seite des Tiberstromes liegenden colossalen Pallaste Farnese durch eine Brücke zu verbinden welche die ganze Breite des Gebäudes haben sollte. Mitten auf dieser Brücke war dem sogenannten *Toro di Farnese*, der gröſsten Gruppe die aus alter Bildhauerei übrig ist, ihr Platz bestimmt, den sie später in der Villa reale zu Neapel gefunden hat.

**) Guido Reni ist in dem schönen Platfond der Aurora im Pallast Rospigliosi eben so zu Werke gegangen als Rafael in der Farnesina. Mengs hat in der Villa Albani neben dem Parnass, der wie ein Gemälde behandelt ist, zwei in der Luft schwebende Figuren gemalt, und die fliegende Fama von Guercino in der Villa Ludovisi wird als ein vorzügliches Beispiel einer fliegenden Figur in einem Deckengemälde bewundert.

nicht erweisen lässt, ob dieser groſse. Künstler, der sich ganz nach Rafael gebildet hat, auch in seiner Schule gewesen ist. An die Ausführung dieser Gemälde kann nicht wohl vor der Beendigung der *Stanza di Torre Borgia* Hand gelegt worden sein, und um diese Zeit hatte auch Leo X. Rafael den Auftrag gegeben, in dem groſsen Saale, dem Eingange zu den Stanzen im Vatican, die merkwürdigsten Vorfälle aus dem Leben des Kaisers Constantin, des groſsen Beschützers des päpstlichen Stuhles zu malen. Das erste von den vier Hauptgemälden stellt den Sieg über den Tirannen Maxentius vor, und hier eröffnete Rafael sich wieder ein neues Feld, in der Darstellung des Schlachtengetümmels. Er hatte die Zeichnungen, und wahrscheinlich auch den Carton dazu gemacht, und durch herzergreiffende Episoden, dieser weitläufigen Composition voller Leben, das höchste Interesse gegeben. Der zu Boden gestreckte junge Krieger, den sein Vater in die Arme nehmen will, rührt zu Thränen, Maxentius, mit seinem Pferde in den Fluſs gestürzt, wüthet, die Reuter die dem Feinde mit den Köpfen ihrer Gefährten in der Hand entgegensprengen, erregen Grausen und Entsetzen; die Pferde schnauben. Die Ausführung dieses Gemäldes, macht dem Giulio romano die gröſste Ehre; *) die übrigen drei sind von ihm und Fr. Penni ausgeführt, und waren ihnen von Clemens VII. aufgetragen, da Rom sich wieder erholte, und die von Adrian vernachlässigten Künste wieder aufzuleben anfingen. Sie stellen die Vision des Constantin vor, dem die Erscheinung des Kreuzes den Sieg verkündigt; die Taufe dieses Kaisers, und die Schenkung der Stadt Rom, welche Constantin der Grosse dem Papste zum Wohnsitze gegeben haben soll. Die Plätze neben den Gemälden nehmen drei allegorische Figuren und fünf von den Statthaltern Christi ein, die sich durch ihre Frömmigkeit ausgezeichnet haben. **)

Noch ernstlicher als mit diesen Werken beschäftigte sich Rafael in seinen letzten Lebensjahren mit den weit aussehenden Unternehmungen zu der Wiederherstellung und Verschönerung der Stadt Rom, wie man aus einer Abhandlung über das Studium und die Ausmessung der Ueberreste alt römischer Monumente schliessen kann, die er in der Form eines Briefes an Leo X. ***) richtete. Er hatte so sehr die Bewunderung des Papstes und aller Römer erregt, daſs man ihn als ein höheres Wesen ansah — „von dem Himmel herab gesendet, „um die Majestät der ewigen Stadt wieder herzustellen.“

---

*) Dieses Gemälde hat für die Form und die Art der Behandlung, allen den Schlachten die in der Folge gemalt worden sind, so wie die Alexander des Grossen von *le Brun*, zur Richtschnur gedient.

**) Der heil. Petrus, S. Damasus, S. Leo, S. Gregorius, und S. Silvester.

***) *Coelio Calcagnini Ferr. Protonot. Apost. Opera. Basilae* 1544 *in fol. Epist. Lib. VII. p.* 100. *seqq. Ita Leonem Pontificem, ita omnes Quirites in admirationem erexit, ut quasi cölitus emissum numen, ad äternam Urbem in pristinam majestatem reparandam, omnes homines suspiciant.* Die erwähnte Abhand-

Dieses Schreiben, in welchem er dem Papste Rechenschaft von der Art giebt, deren er sich bedient, um die merkwürdigsten Gebäude des alten Rom's mit der gröſsten Genauigkeit zu zeichnen, beweiset auch, wie sehr er sich die Erhaltung solcher Ueberreste angelegen sein lieſs, deren viele eben damals bei Erbauung neuer Palläste und Kirchen zerstört wurden. Rafael sagt in diesem Briefe, daſs er eben da er schrieb noch nicht ganz eilf Jahre in Rom war; er starb noch vor Ende des zwölften und hatte noch wenige Tage vor seinem Tode Zeichnungen von dahin gehörigen Gegenständen gemacht. *) Wir können uns hieraus einen anschaulichen Begriff von seiner Lebensweise in dieser Zeit machen. Die ehemalige Hauptstadt der Welt sollte wieder in ihrem vorigen Glanze aus den Ruinen emporsteigen, daher er sich damit beschäftigte, den Grundriſs des alten Roms in ihren Ueberbleibseln zu finden. Alles was im Vatican gebaut wurde, und mehrere ansehnliche Palläste, Gebäude, Kirchen und Landhäuser, die zum Theil bei seinem Tode unvollendet blieben, waren unter seiner Aufſicht. Bei den Malereien, Bauten und Excavationen, bei dem niederreissen und wiederaufrichten, in und um Rom, konnte nichts ohne seine Leitung, Beihülfe und Zustimmung geschehen; bei dem unermeſslichen Gebäude der Peterskirche, die Leo X. wie durch einen Zauber hervorrufen wollte; in den Zimmern im Vatican; in den Logen; in der Farnesina; überall muſste Rafael zugegen sein.

Ausser den Entwürfen der Gemälde in dem grossen Saale im Vatican, und dem Carton zu der Schlacht des Constantin gegen den Maxentius, ** 1) den zwei allegorischen Figuren *Comitas* und *Justitia* 2) die Rafael selbst gemalt hat, und den Fresco-Gemälden in der Farnesina 3) rühren aus dieser Zeit noch mehrere Bildnisse her; das von Leo X. mit den Cardinälen de Roſsi und Julius von Medicis, 4) die Königin Johanna von Arragonien, 5) Beatrice d'Este von Ferrara, Balthasar Castiglione, 6) Inghirami 7) der Card. Bibiena, Baldo und Bartoli 8) Giuliano und Lorenzo von Medicis, Carondelet 9) sein eigenes das in dem Hause Altoviti war 10) der Dichter Tebaldeo, der Herzog von Urbino 11) der junge Card. Medicis 12) und endlich die heil. Familie, die er Franz I. übersendete 13) um ihm seine Erkenntlichkeit für die königliche Bezahlung des Erzengels Michael zu be-

---

lung war fälschlich dem Grafen Castiglione zugeschrieben worden, unter dessen Papieren sie sich fand, da dieser nicht lange nach Rafael starb, *vid. Discorso letto alla real Academia Florentina dall' Abate Daniele Francesconi. Firenze* 1809.

*) *Andrea Fulvio Antiquitates Urbis. Romae* 1527. In dem Vorberichte an Clemens VII.
Und ich habe die claſsischen Orte nach ihren Regionen untersucht, welche Rafael dessen ich aus Hochachtung erwähne, wenige Tage vor seinem Tode abgebildet hatte, so wie ich sie angab.
Priscaque loca per regiones observavi, quas Rafael Urbinas (quem honoris caussa nomino) paucis ante diebus quam e vita decederet, me indicante penicillo finxerat.

**) 1) Gestochen von Pietro Aquila. 2) Beide von Strange. 3) von Dorigni. 4) Im Pallast Pitti in Florenz; gestochen von Morel. 5) In Paris; gestochen von Chereau. 6) In Paris, gestochen von Edelink. 7) In Florenz gest. von Fercruys. 8) Im Pallaste Doria in Rom. 9) Gest. von Larmessin. 10) In der königlichen Gallerie, in München, gestochen von Frey, Cecchi, Barth, Morghen u. a. 11) Siehe oben pag. 51. 12) Vermuthlich ein jugendliches Bildniss von Rafael, welches der Herzog von Wellington besitzt. 13) Gestochen von Edelink Frey u. a.

zeugen *), Johannes der Täufer **) und endlich die Transfiguration, die er nicht selbst ganz hat vollenden können.

Wenn einer seiner Schüler in dem heitern, zärtlichen, und eleganten Style, den die Vorstellungen aus der Fabel der Psyche erforderten, so mit ihm übereingestimmt hätte, als Giulio romano in dem starken, — wenn Garofalo, den er oft einlud, und der sich immer zurücksehnte, in der Farnesina die Aufsicht gehabt hätte, würde dieses Werk auch in Hinsicht der Ausführung nicht auf einer niederern Stufe stehen, als alle andern. — Itzt sind diese Gemälde durch ein ungeschicktes Auffrischen und Uebermalen so übel zugerichtet, daſs man nicht mehr von dem urtheilen kann was sie waren. Schon der wie ein dunkelblaues Tuch übermalte Himmel, der wie man aus ältern Copien urtheilen kann, luftig und mit leichtem Gewölke unterbrochen war, zerstört den Effect, und macht sie ungenieſsbar; einige Köpfe, unter andern die Psyche, die von Mercur begleitet zum Olymp emporschwebt, und andere die Rafael selbst gemalt hat, gehören zu seinen vorzüglichsten Productionen von einer idealischen Schönheit; aber er bemerkte, daſs er nicht blos selbst erfinden, sondern auch selbst ausführen müsse, um sich zu befriedigen, und nahm sich vor, die Transfiguration ***) ganz mit eigner Hand zu malen.

So wie es ihm in der Madonna *di St. Sisto* gelungen zu sein scheint, der Mutter Gottes den erhabensten Ausdruck zu geben, beabsichtigte er das höchste Ideal des Heilandes in diesem Gemälde, in welchem er einen unglücklichen besessenen Knaben, den die Apostel nicht von dem bösen Geiste zu befreien vermögen, im Gegensatze mit dem verklärten Heilande vorstellt, ****) der „mit offenen Armen und „dem Angesichte gen Himmel gewendet, das Wesen der Gottheit in seiner Per„son vereinigt, in diesem Werke Rafaels offenbarte, welcher nachdem er itzt die ganze

*) Fuessli sagt mit Recht, daſs das Gegengeschenk noch königlicher war.

**) In Florenz. Das einzige Gemälde, von welchem Vasari erwähnt, daſs es auf Leinwand gemalt war. Rafael hat diesen Gegenstand zweimal behandelt, und das hier erwähnte Gemälde auch in einem etwas gröſseren Masstabe ausgeführt; ehemals in der Gallerie Orleans, itzt in England wo es anno 1815 noch zum Verkaufe in London war. Es giebt von diesem vortrefflichen Gemälde noch eine oder mehrere Wiederholungen, die man um so weniger bloſse Copien nennen kann als sich Abänderungen in den Nebensachen befinden. Es ist in hell dunkel von *Hugo da Carpi*, nachher von *Lepicier*, *Vendrammi*, und für die Gallerie von Florenz von Berwick gestochen. Das andere ist von Simon *la Valée* gest. und befindet sich in Paris.

***) Itzt im Vatican. Dieses Gemälde ist in vielen Kupferstichen bekannt; die vorzüglichsten sind von Dorigni und von Morghen. Das erste, obgleich es etwas übertrieben ist, giebt jedoch eine bessere Idee von dem Charakter, als das letzte, welches mit so vielem Pompe angekündigt war. Das von F. Ant. *de Sanctis* zwar schlecht gezeichnete, aber nach einer ächten grau in grau gemalten Skizze, und in derselben Gröſse gestochene Blatt, zeigt die Veränderungen an, zu denen die eingeschränktere Breite die Veranlassung gegeben hatte.

****) *Vasari VIII. pag.* 117. *edit. di Milano* 1810. *Cristo, il quale vestito di color di neve, pare che aprendo le braccia ed alzando la testa, mostri la eſsenza della deità di tutte tre le persone unitamente ristrette nella perfezione dell' arte di Rafaello, il quale pare che tanto si restringesse con la virtù sua, per mostrare lo forzo, ed il valor dell' arte nel volto di Cristo, che finitolo, come ultima cosa che a fare aveſse, non toccó più penelli sopraggiungnendoli la morte.* Diese Worte des Vasari, der nicht

„Gewalt seiner Kunst in dem Antlitze Christi dargethan hatte, alles vollendet zu ha-„ben schien, was ihm hienieden oblag — und starb.“ *)

Neben der Leiche ward dieses letzte seiner Werke aufgestellt, und allen brach das Herz, die den entseelten Körper bei dem so lebendigem Gemälde sahen. Seine vielen Freunde und der Papst selbst schwammen in Thränen. Ganz Rom war bestürzt, sein unerwarteter Tod ward wie ein groſses Ereigniſs angesehn, und als ein Unfall für die ganze Welt betrauert.

Balthasar Castiglioni hat folgendes Epigramm auf seinen Tod geschrieben.

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte
Hyppolitum stygiis et revocarit aquis
Ad stygias ipse est raptus Epidaurius undas.
Sic pretium vitae mors fuit artifici.
Tu quoque dum totam laniatam corpore Romam
Componis miro Rafael ingenio
Atque urbis lacerum ferro, igni, annisque Cadaver
Ad vitam, antiquum jam revocasque decus;
Movisti superum invidiam;
Indignataque mors est,
Te dudum extinctis reddere poſse animam
Et quod longa dies paullatim aboleverat, hoc te
Mortali spreta lege parare iterum.
Sic miser, heu! prima cadis intercepta juventa
Deberi et morti nostraque nos mones.

Wie einst Aeskulap den zerfleischten Körper
Hyppolitus heilte, und ihn von den stygischen
Ufern zurückrief um selbst hingerissen
Dem Leben des Jünglings sein eignes zu opfern —
So hast auch du, da dein göttlicher Geist
Das durch Götter, Menschen und Zeit verheerte
Rom zum Leben, zum uralten Glanze
Zurückrufst, die Miſsgunst der Götter gereizt.
Der Tod ist entrüstet, daſs Du der Verwesung
Zum Troze das Todte ins Leben erweckst.
Zu früh, o Rafael stirbst du, und zahlst
In der Blüthe der Jahre dem Tode den Zoll,
Du mahnst mich daſs das was wir haben und
sind,
Des bittern Todes Eigenthum ist.

Das Leben Rafaels war der Silberblick in dem Jahrhunderte Leo des X., er selbst die schönste Juwele in dieser Krone, die Zierde Italiens und vielleicht das glücklichste Wesen das der Welt Licht gesehen hat. Es gab niemals ein redenderes Beispiel, daſs der Mensch sich sein eigenes Schicksal bildet, und daſs eine glückliche Natur ihm ein glückliches Leben bereitet. Kein widriger Zufall, nicht irgend eine Verdrieſslichkeit (deren Mich. Angelo so viele erprobte)

---

lange nach Rafaels Tode in Rom war, zeigen nicht allein wie hoch man die Werke Rafaels schätzte, sondern auch mit einer religiosen Verehrung bewunderte, als wenn Gott sich so wie ehemals durch die Propheten, itzt durch Rafael habe offenbaren und sichtbarlich zeigen wollen, wozu die wunderbare Rettung der Vorstellung des Leidens Christi *lo spasimo di Sicilia*, und sein schleuniger Tod viel beigetragen haben mag. Man erzählt, daſs Leo X. der ihn eben besuchen wollte, da ihm hinterbracht wurde, daſs die Aerzte die Hoffnung aufgegeben hätten, sich beeilte, um ihm die letzte Benediction zu geben, als der Bote sagte: „*Santo padre il vostro Rafaello e gia morto!* „Heiliger Vater Euer Rafael ist schon gestorben.“ Worauf der Papst bittere Thränen vergossen, und gesagt haben soll „*Ora pro nobis.*“ Es ist dem Geiste jener Zeit angemessen, daſs viele diese Worte als eine wirkliche *Beatification* angesehen haben.

*) Das einzige zuverläſsige was wir über den Tod Rafaels haben, ist ein Brief des Venetianers *Marco Antonio Sanudo*, an einen Landsmann *Antonio Marsili*, welchen *Fiorillo* (kleine Schriften artistischen Inhalts tom. 2. pag. 285) aus den Handschriften auf der Bibliothek zu *St. Marco* in Venedig mittheilt. Er ist fünf Tage nach dem Tode Rafaels in Rom geschrieben, und

wird bei so mannigfaltigen Geschäften und groſsen Unternehmungen in seinem Lebenslaufe erwähnt. Der Tod ersparte ihm den Schmerz ein Zeuge der Zerstörung zu sein, die fast unmittelbar auf diese schöne Epoche folgte. Der Papst sein Freund und Gönner vergiftet; *) Rom in Feuer und Blut; von einem wüthenden Heere geplündert; das ganze Gebäude, bei welchem er der Schluſsstein war, zerstört. **)

Die Transfiguration wird von vielen für das vortrefflichste gehalten, was Rafael hervorgebracht hat; andere finden die Zeichnung durchgehends nicht so gediegen als in mehreren seiner vorzüglichsten Werken; man tadelt die Figur im Vorgrunde als ein Mittel die Linien zu unterbrechen ohne eigentlich dahin zu gehören, und rügt insbesondere, daſs von dem einen Beine dieser Figur nicht Rechenschaft gegeben werden könne; aber man unterscheidet in dem Gemälde den Grund, auf dem diese Figur sitzt, nicht deutlich. In einem alten sehr seltenen Kupferstiche ***) der nur achtzehn Jahre nach Rafaels Tode gestochen ist, da also das Gemälde noch frisch war, erkennt man eine Vertiefung in dem Erdboden, die von diesem Beine sowohl als von der Nebenfigur Rechenschaft giebt, und aus welcher sie herauf gestiegen zu sein scheint. Einige finden auch den Kopf und die Stellung des besessenen Knaben übertrieben, aber die Idee von einem bösen Geiste besessen zu sein, ist etwas so schreckliches, daſs auch der heftigste Ausdruck und die konvulsivischste Bewegung zweckmäſsig scheint, um so mehr diese das Göttliche in dem Erlöser noch fühlbarer macht.

Der Vorwurf einer doppelten Handlung, den man diesem Gemälde gemacht hat, zeugt nur von einer Tadelsucht, die auf den Tadler zurückfällt, und ist schon widerlegt, wenn man nur den Text lieset. Im Gegentheile ist der vortreffliche Gedanke die zwei gleichzeitigen Momente mit einander zu verbinden, ein Beweis von dem Reichthume einer hohen poetischen Erfindungskraft, der kein Umstand

---

enthält nichts von den abentheuerlichen Erzählungen, zu denen die Gespräche der Gegner Rafaels Vasari veranlaſst haben, die ihm nicht entgehen konnten, weil sie seine Landsleute und Partheigänger seines Freundes Mich. Angelo waren. Da so viele grosse und wichtige Unternehmungen eben dazumal Rafael überhäuften, ist es wohl ungereimt zu behaupten, er habe die Malereien in der Farnesina erst vernachläſsigt, und erst dann fleiſsig daran gearbeitet, da Ag. Chigi die Fornarina überredet hatte, in seinem Hause zu wohnen. Eben so wenig ist es wahrscheinlich, daſs ein unzeitiger Aderlaſs ihm nach einer Krankheit von fünfzehn Tagen noch das Leben gekostet haben sollte, wenn eine bloſse momentane Erschöpfung ihm dieselbe zugezogen hätte. Dem Vasari zu folge muſs man glauben, Rafael habe nach diesem Aderlaſse kaum ein paar Tage Zeit gehabt seine Geschäfte zu ordnen, und seine Sünden zu bereuen. In dem Volke in Rom hingegen glaubten viele, da gerade in den Tagen seiner Krankheit der Theil des päpstlichen Pallasts den Einsturz drohete, zu dessen Verschönerung Rafael so viel beitrug, daſs dieses ein Wunderzeichen sei um seinen Tod zu verkündigen.

*) Die Vergiftung Leo X. ist durch die in dem Vatican befindlichen Documente in den Acten des Consistoriums unter dem 22. Juni 1527 bewiesen.

**) Muratori annali d'Italia. XIV.

***) Bezeichnet. Sic Romae dipinxit Raph. Urb. in Templo D. Petri in Monte Aureo Ant. Salamanca excudebat MDXXXVIII.

entgeht, von dem sie Gebrauch machen kann, um den Eindruck des Ganzen zu erhöhen. Die Jünger, die auf den Heiland deuten, und uns auf das höhere Wesen aufmerksam machen, verbinden beide Vorgänge, setzen das Göttliche in ein desto helleres Licht, und sprechen deutlich aus, daſs nur von Ihm die Gnade zu erwarten ist, die ihnen nicht zu ertheilen gelingt.

Der frühe Tod Rafaels, der mit dem Ende seines sieben und dreissigsten Jahres erfolgte, läſst uns im dunkeln, ob er auf dem Wege, den er itzt wieder einschlagen wollte, seine Gemälde selbst auszuführen, den schon erreichten Gipfel in der Kunst noch überstiegen haben würde, oder nicht. Es ist bekannt, wie sehr die Transfiguration schon zu Vasari's Zeit nachgedunkelt hatte, und man muſs Rücksicht darauf nehmen, daſs der untere Theil von Giulio romano geendigt ist. Viele kommen darin überein, daſs der Christus und mehrere Köpfe der Jünger und Apostel alle seine vorhergehenden Arbeiten übertreffen, und zu noch gröſseren Erwartungen berechtigen; überhaupt aber ist Rafael in seinen Fresco-Gemälden noch bewunderungswürdiger als selbst in dem besten, das er in Oel gemalt hat. Das Vortreffliche in jeder Art, die immer originellen Formen, in denen seine rege Einbildungskraft unbegränzt zu sein scheint, waren ihm so eigen, die Klarheit der Ideen so lebhaft, daſs diese Art zu malen, in der keine Verbesserungen statt finden, für ihn die vortheilhafteste sein konnte.

Wenige Jahre später wäre mit dem schon angefangenen Saale des Constantin die Reihe der Zimmer im Vatican vollendet gewesen, und wer weiſs, was für Wege er sich noch in neuen Unternehmungen gebahnt haben würde, ohne wie einige ahnden, ein Manierist geworden zu sein; denn die Natur scheint sich in Rafael vollendet, nicht aber Rafael sich in ihr erschöpft zu haben. Es blieb ihm noch übrig, uns das Ideal einer Gestalt für das unendliche Wesen in dem Gottvater zu geben, in welchem Mich. Angelo nur das fürchterliche schilderte, in dem er die Allmacht und Allgegenwart im Sinne hatte, nicht aber die alles umfassende Liebe und Güte. *) Sie erscheint in dem Gemälde der Theologie nur noch unvollkommen und ärmlich, aber wir sehen in dem kleinen Gemälde der Vision des Ezechiel, daſs sie sich in der Fantasie Rafaels schon vervollkommnet hatte. Ein früher Tod entriſs ihn in dem schönsten Punkte unabläſsiger Thätigkeit, wie ein Meteor, das in dem Augenblicke des äuſsersten Glanzes verschwindet.

*) Ein bejahrter alter Künstler in Rom behauptete: man wisse, Rafael habe die Absicht gehabt, diese Idee in einem groſsen Gemälde für die Peterskirche darzustellen, welches in der obern Region die Dreieinigkeit und unten auf der Erde die Würde der Statthalter Christi verherrlichen, und die merkwürdigsten unter den Oberhäuptern der Kirche zum Gegenstande haben sollte. Dieser Greis besuchte jeden Tag, an dem seine Kräfte es ihm erlaubten, bis in sein neun und neunzigstes Jahr nur noch die Stanzen, und erzählte jedem, der ihm Gehör gab, von der Feierlichkeit des Begräbnisses Rafaels, und andere Anecdoten aus der Tradizion von Vater auf Sohn, — alle seine Voraltern waren alle Künstler — in der Idee, als ob er selbst gegenwärtig gewesen wäre. Er hatte sich an dem Tage, ehe er verlöschte, noch bis in die Stanza della Segnatura tragen lassen.

Beide Päbste Julius II. und Leo X. hatten ihn als einen Freund geschätzt. Alle die das Schöne und Gute lieben, liebten ihn; zu belehren und sich belehren zu lassen war für ihn der Zweck des Lebens, und eben der Mann, der über den Neid selbst erhaben war, hatte sich durch Leutseligkeit, Dienstfertigkeit, Bildung und Feinheit der Sitten eben so beliebt gemacht, als er geehrt und bewundert war.*)

In den letzten Lebensjahren Rafaels wünschte der Cardinal Bibiena seine Nichte mit ihm zu vermählen, von welcher wir aber nichts wissen, als daſs sie schön und edelmüthig genannt wird**) und — es sei als seine Braut, oder als seine Gemalin, — man weiſs nicht durch welchen Zufall an dem Hochzeitstage starb. Sie ward unter der Fürsorge eines seiner Verwandten bestattet, wie ihre Grabschrift in der Rotonda beweiset.

Mariae Antonii F. Sponsae ejus, ***)	Der Maria, Antonius Tochter, Gemahlin dessen,
Quae laetos hymeneos morte praevertit, ****)	Die durch den Tod die frohe Hochzeit zertrümmerte.
Et ante nuptiales faces virgo est elata,	Und vor der Vermählung als Jungfrau emporstieg
Baltasar Turinus Piscieus Leo. X. Datar.	Setzte dieses, Balthasar *Turinus* aus Pescia,
Et Johannes Baptista Branconius	Und *Johannes Branconius* aus Aquila
Aquilan. a Cubic.	Päbstlicher Kammerherr.
P. M. ex testamento posuerunt,	Dem Testamente zufolge
Curante Hyeronimo Vagino Urbinat.	Unter der Vorsorge des Hyer. Vag. aus Urb.
Rafaeli propinquo,	Verwandten Rafaels,
Qui dotem quoque hujus Sacelli	Der auch die Morgengabe dieses Begräbnisses
Sua pecunia auxit.	Aus seinen Mitteln vermehrt hat.

---

*) Nur sehr strenge Sittenrichter werden ihm, der ein Bild der Sittsamkeit und Tugend war, einen Vorwurf aus dem Verhältnisse zu der Fornarina machen. Wir wissen nichts von ihr, als daſs sie gelebt und geliebt hat. Ihre Bildnisse scheinen einen nicht gemeinen Charakter anzudeuten; man erkennt sie nur in einigen Bildern der Mutter Gottes; in der Madonna della Sedia; in derjenigen, die mit der heil. Elisabeth den kleinen Christus wäscht, und in der heil. Familie Franz des I., sehr deutlich aber in dem Kopfe der *Comitas.* Einen Beweis seiner Achtung hat Rafael im Tode gegeben, indem er sie hinlänglich versorgte, um anständig zu leben. Was Vasari von seiner zu leidenschaftlichen Liebe als der Ursache seines Todes und des Aufschubs seiner Vermählung sagt, ist theils zweifelhaft, theils irrig, und man kann auf alles das, was er von dieser Angelegenheit sagt, nicht rechnen. Bald heiſst es, Rafael habe zu sehr die Fornarina, bald, er habe zu sehr seine Freiheit geliebt, um sich binden zu wollen, bald, er habe der Vermählung einen Cardinalshut vorgezogen, mit welchem der Papst ihm eine Schuld habe abtragen wollen, da sich doch Beweise finden, daſs der freigebige, für die schönen Künste leidenschaftliche Leo X., ihm kein Geld schuldig war, und es unbezweifelt ist, daſs Rafael sich mit der Nichte des Cardinals Bibiena wirklich vermählt hat.

**) *Che bella era, e dignitosa. Vita inedita etc. p.* 90.

***) Es muſs hier ein Fehler in der Abschrift sein. Auch fehlt das Datum. Man kann diese Inschrift, die sich in einer beträchtlichen Höhe befindet, von unten nicht erkennen.

****) Schon das Wort *praevertit* scheint auf einen plötzlichen Tod zu deuten, und es ist zu wundern, daſs Vasari von dieser *Catastrophe* nicht unterrichtet gewesen ist.

Eben da ward auch Rafael beigesetzt, und nach hundert und vier und fünfzig Jahren lieſs Carl Maratti seinem Andenken daselbst die Büste errichten, die sich jetzt im Capitol befindet.

Man hat sich bemühet, diesem überraschenden Todesfalle auch auſserordentliche Ursachen zu geben, indem man ihn einem unzeitigen Aderlaſse und einem unmäſsigen Genuſse in der Liebe zuschreibt, und die Autorität des Vasari als unwidersprechlich annimmt. Unwidersprechlich aber ist es, daſs Rafael sich der Geschäfte die ihm oblagen mit gewiſsenhaftem Eifer annahm, und daſs die Liebe zum Schönen und Edeln seine überwiegende Leidenschaft war. Die groſsen Plane, die erhabnen Ideen, die blühenden Bilder, die sich seiner Fantasie darboten, die Liebe zur Kunst, in der er unabläſsig nach dem Ruhme und nach der Vollkommenheit strebte, muſste seine ganze Seele zu sehr beschäftigen, als daſs die Heirathsgedanken oder der Hang zu der sinnlichen Liebe seine wichtigste Angelegenheit hätte sein können. So wie er seinen Lebenslauf angefangen hatte, so endigte er ihn, mit einem Beweise religiöser Verehrung gegen die Mutter Gottes, unter deren Schutz er ruhen wollte. Er hinterlieſs den Auftrag, ein Marmorbild der Madonna über dem Altare aufzurichten, unter welchem er beigesetzt worden ist. *)

Rafael war einer von den wenigen glücklichen, die durch das Streben nach der Vollkommenheit den Menschen seiner Bestimmung nähern; denn „Gott schuf „den Menschen **Ihm** zum Bilde." Der todte Schädel wird als ein Heiligthum aufbewahret, der seelige Geist genieſst in dem Anschauen des Vollkommnen und Unendlichen, nach welchem er schon hier mit lebendigem und erschaffendem Vorgefühle strebte.

---

*) Die Statue ist von demselben Lorenzetto ausgeführt, der unter Rafaels Aufsicht und nach seinen Zeichnungen die des Jonas in der Capelle *alla Madonna del popolo* gemacht hatte. Aber der Geist Rafaels fehlt in dieser Figur.

Ende der ersten Abtheilung.

* * *

D. O. M.
RAPHAELI. SANCTIO. IOAN. F. VRBINATI.
PICTORI. EMINENTISS. VETERVMQ. AEMVLO.
CVIVS. SPIRANTEIS. PROPE. IMAGINEIS.
SI. COMTEMPLERE.
NATVRAE. ATQVE. ARTIS. FOEDVS.
FACILE. INSPEXERIS.
IVL. II. ET. LEONIS. X. PONT. MAX. PICTVRAE.
ET. ARCHITECT. OPERIBVS. GLORIAM AVXIT.
VIXIT. A. XXXVII. INTEGER. INTEGROS.
QVO. DIE, NATVS. EST. EO. ESSE. DESIIT.
VIII. ID. APRIL. MDXX.

Gott dem Allgütigen! Allmächtigen!
Dem Rafael Sanzio, Sohn Joh. aus Urbino
Dem groſsen Maler, der mit den Alten wetteiferte
In dessen lebendigen Bildern
Du bei der Betrachtung
Das Bündniſs der Natur und Kunst
Leicht erkennest.
Er verherrlichte den Ruhm Jul. II. und Leo X.
Durch seine Werke in der Malerei und Baukunst
Lebte XXXVII volle Jahre
Und starb an dem Tage an dem er geboren war
am 6ten April MDXX.

ILLE. HIC. EST. RAPHAEL. TIMVIT QUO. SOSPITE. VINCI.
RERUM. MAGNA. PARENS. ET. MORIENTE. MORI. *)

Dieſs ist Rafael durch den da er lebte die Mutter-Natur
Besiegt zu sein befürchtete; — zu sterben da er starb.

VT. VIDEANT. POSTERI.
ORIS. DECUS. AC. VENUSTATEM. CUJUS. GRATIAS.
MENTEMQUE QUE. COELESTEM. IN. PICTURIS. ADMIRANTUR.
RAPHAELIS. SANCTII. URBINATIS. PICTORUM. PRINCIPIS.
IN. TUMULO. SPIRANTEM. EX. MARMORE. VULTUM.
CAROLUS. MARATTUS.
TAM. EXIMII. VIRI. MEMORIAM. VEN.ERATUS
AD. PERPETUUM. VIRTUTIS. EXEMPLAR. ET. INCITAMENTUM.
P. AN. MDCLXXIV.

Auf daſs die Nachwelt seinen Anstand
Und die Schönheit sehe, dessen Grazie,
Und göttlichen Geist seine Werke bezeugen,
Setzt dem Raphael Sanctius von Urbino, dem Fürsten
Der Maler dieses auf seinem Grabmale im Marmor
Lebende Bildniss,
Carl Maratti
Der das Andenken eines so grossen Mannes verehrt,
Zu ewigem Vorbilde und Nacheifer in der Tugend.
AN. MDCLXXIV.

---

*) *Questi è quel Rafael, cui vivo vinta,*
Esser temea Natura, e morto estinta.

Dieses berühmte *Distischon* des Cardinal Bembo hat auch seine Tadler gefunden; der Ausdruck: „Die Natur habe gefürchtet zu sterben“ dürfte allerdings nicht für logisch richtig gelten können, und wäre vielleicht besser durch „erschöpft“ gegeben.

Das *quo die natus est*, ist in so fern richtig, als Rafael (1483. 28. März) am Charfreitage geboren war, und an eben diesem Tage starb, der aber 1520 auf den 6. April fiel. Es war um drei Uhr in der Nacht nach italienischer Weise, halb zehn nach der unsrigen, welche Stunde sich keineswegs auf den vorhergehenden Tag beziehen kann. Das VII. id. Ap. ist in allen Edizionen des Vasari ein Druckfehler.

* * *

* * *

Die folgende Tabelle kann eine Uebersicht der Epochen in Rafaels Leben erleichtern, und die Zeitpuncte bestimmen in welchen er seine merkwürdigsten Werke, vorzüglich diejenigen hervorgebracht hat, nach denen man seine sogenannte drei Manieren zu classifiziren pflegt, in so fern sie sich durch sichere Nachrichten, oder die Inschriften im Vatican und auf den Gemälden selbst belegen lassen. Es finden sich im Vasari einige Unrichtigkeiten in der Zeitfolge. Das *Sposalizio della Madonna* *) ist nicht das vortreffliche Gemälde (itzt in der Brera in Mailand) welches denselben Gegenstand vorstellt, aber erst später an. 1504 gemalt worden ist. Das Gemälde der Philosophie (Schule von Athen,) welches Vasari eine Vereinigung der Philosophie und Astrologie mit der Theologie nennt, geht bei ihm dem der Theologie (Disputa) voran, mit welchem Rafael den Anfang in diesem Zimmer gemacht hatte, und welches von Vasari für einen Streit über die Hostie, und eine Unterzeichnung der Messe gehalten wird.

Der Heliodor, wo noch Jul. II. erscheint, wird später erwähnt als die Befreiung des heil. Petrus aus dem Gefängnisse, welche eine Anspielung auf dessen Nachfolger Leo X. ist, der noch als Cardinal in Ravenna in Gefangenschaft gerieth.

Vasari erwähnt die Cartons zu den Teppichen nur als eine Arbeit in Rafaels letzten Lebensjahren; diese grosse Unternehmung war aber bald nach der Thronbesteigung Leo X. angefangen, und bei dem Tode Rafaels noch nicht vollendet.

Das Bildniss Leo X. ist als gleichzeitig mit der Stanza di Torre Borgia erwähnt, anstatt dass es erst nach der Beendigung dieses Saals gemalt worden ist.

Die Krönung Karl des Grossen durch Leo III. nennt Vasari, die Krönung des Königs Franz I. von Frankreich durch Leo X. Er übergeht die *Madonna della Sedia*, die heil. Familie für Franz I., und mehrere Gemälde, unter andern auch das Bildniss Rafaels (in München,) welches er für Bindo Altoviti gemalt hat.

Diese Unrichtigkeiten sind in der gegenwärtigen Tabelle berichtigt, und der Erwähnung aller der Gemälde, die Vasari benennt, einige mangelnde Haupt-Bilder hinzugefügt, denen ihre Plätze in Ansehung der Zeitfolge nach sichern Nachrichten, oder nach wahrscheinlicher Vermuthung gegeben sind.

---

*) Vasari ediz. di Milano 1810, VIII. pag. 27.

T a b

der vorzüglichsten Gemälde RAFAELS, *der Zeit in welcher*

1483. RAFAEL geb. in Urbino den 28. März.

1495. RAFAEL in Perugia. — RAFAELS erster Versuch einer Madonna in Fresco, im Hofe des väterlichen
Madonna mit dem Kinde lesend. u. a. m.
Himmelfahrt Mariæ. Jetzt im Vatican. In dem Stande des Altars drei kleine

1500. In Città di Castello. — Altargemälde in S. Agostino. Crucifix in S. Domenico, bezeichnet an.
Trauung Mariæ in S. Francesco.

1501. In Siena. — Cartons und Gemälde in der Bibliotheck, und an der äussern Mauer innerhalb des Doms.

1504. In Florenz. — Die Trauung Mariæ. Bezeichnet 1504. Bekannt unter dem Namen LO
eins in Florenz. Eins für LORENZO NASI, der kleine Johannes reicht

1505. In Urbino. — Zwei kleine Madonnen für GUIDOBALDO, Herzog von Urbino. Christus
von beiden auf der Gallerie des Herzogs von Leuchtenberg in München.

1506. In Perugia. — Madonna für die Capelle Ansidei, jetzt in England. Christus in der
Colonna in Rom, jetzt in Neapel. In dem Stande des Altars drei kleine
der Leichnam Christi in dem Schoosse Mariæ, bei dem Grafen

In Florenz. — Der Carton zu der Grablegung. Eine heil. Familie für CANIGIANI,

1507. In Perugia. — DIE GRABLEGUNG CHRISTI für ATLANTA BAGLIONI. Im Pallaste Borghese

In Florenz. — Das Altar-Gemälde für die Familie dé DEI, im Pallaste Pitti in Florenz.

1508. In Rom. — Stanza della Segnatura. oder delle Scienze.
- 1508. DIE THEOLOGIE (la Disputa.)
- 1509. DAS GEMAELDE DER PHILOSOPHIE (Scuola d'Athene.)
- 1510. DIE POESIE (il Parnaso.)

Stanza di Eliodoro.
- 1511. DIE RECHTSGELEHRSAMKEIT. (Forza, Prudenza Temperanza.) — Der Prophet Esaias in der Augustiner-Kirche alla Minerva in Rom.
- 1512. HELIODOR.
- 1513. DAS WUNDERWERK in Bolsena.

Stanza di Torre Borgia.
- 1514. ATTILA. DIE BEFREIUNG des heiligen PETRUS.
- 1515. DIE FEUERSBRUNST, (incendio di Borgio.)
- Der Eidschwur LEO III.
- 1516. Die Krönung KARL des Grossen durch LEO III. Der Sieg LEO IV. über die Saracenen bei Ostia.

Sala di Costantino.
- 1517.–1518. Die Entwürfe zu den Gemälden, und der CARTON zu der SCHLACHT des CONSTANTIN.
- 1519. Comitas. Giustizia.

DIE LOGEN im VATICAN.

DIE CARTONS zu den Teppichen für das Zimmer des Consistoriums und für die Sixtinische Capelle.

Galatea in der Farnesina.
Die SIBILLEN alla Pace.
Die FABEL der PSYCHE in der FARNESINA.

Das Zimmer d. Apostel im Vatican.
Die Capelle Chig[i] in Rom; Statuen, Jonas u. Elias.

1520. ✝ den 6. April.

e l l e

sie verfertiget sind, und der Epochen in seinen Leben.

1483.

Hauses. Befindet sich in Urbino.

1495.

Gemälde: Die Verkündigung. Die Anbetung der h. drei Könige. Die Darstellung.

aetatis XVII. Madonna mit dem Kinde, bez. an. aet. XVII. In Fermo 1500.

derselben, 1501.

SPOSALIZIO. In der Brera in Mailand. Zwei Madonnenbilder für TADDEO TADDEI, 1504.
dem Jesuskinde einen Vogel, befindet sich in Florenz, in der Tribune.

auf dem Oelberge, unbekannt, wo es sich jetzt befindet. Zwei heil. Georg, einer 1505.
Sein eigenes Bildniss, in Urbino im Pallaste Albani.

Glorie, in Fresco. Madonna mit dem bekleideten Christuskinde. Ehem. im Pallaste 1506.
Gemälde: Christus auf dem Oelberge, die Kreutztragung, jetzt in England,
Rechberg in München.

auf der Königl. Gallerie in München.

in Rom. 1507.

Madonna genannt LA GIARDINIERA, im Museo in Paris.

1508.

1509.

1510.

Der Violinspieler. Im Pallaste Bracciano in Rom.

1511.

Madonna della sedia. In Florenz.
Madonna la Perla. In Spanien.
Madonna di Loretto.
Die heil. Cecilia. In Bologna.
Les cinq saints. In Parma.
Madonna di Foligno. Im Vatican.
MADONNA DEL PESCE. In Spanien.
Heil. Familie für LEONELLO. In Neapel.
Madonna della Palma. In Spanien.
Die Vision des Ezechiel. In Florenz.
Nativita, für die Grafen von CANOSSA, ehemals in Verona.
Madonna für ALTOVITI. In Florenz.
LA SPASIMO, oder die KREUZTRAGUNG. In Spanien.
Der Erzengel Michael. In Paris.
Madonna di S. Sisto für PIACENZA.
Madonna, die das Christkind wäscht.
Il Silenzio, Die heil. Familie für FRANZ I. Die heil Margerita. } In Paris.
Johannes der Täufer. In Florenz und in Paris.

Der Cardinal BIBIENA. In Florenz.

JULIUS II. In Florenz. 1512.
DIE FORNARINA. In Florenz.

1513.

Die Königin Johanna von Arragonien. In Paris.
Inghirami, Carondelet, } wahrscheinlich in England. 1514.
Beatrice Ferrarese.
Bindo Altoviti, wahrsch. in Paris. 1515.
Castiglione, in Paris.
Der Herzog von Urbino, vermuthlich in Bologna. 1516.
TEBALDEO. Ist unbekannt, wo es sich befindet.
Giuliano u. Lorenzo v. Medicis. 1517.
RAFAELS BILDNISS in München.
LEO X. In Florenz.
Die Fornarina. Im Pallaste Barberini in Rom. 1518.
Baldo und Bartoli. Im Pallaste Doria in Rom. 1519.

DIE TRANSFIGURATION. Jetzt im Vatican.

1520.✠

Rafaello Sanzio d'Urbino.

Dal quadro originale, già nel Palazzo Altoviti a Firenze, ora nella real Galleria a Monaco.

Rafaello Sanzio.

Dipinto da se stesso nel quadro della filosofia (scuola d'Athene) nel Vaticano.

2. Kf:

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Rehberg, Friedrich,

Rafael Sanzio aus Urbino

München 1823

Rar. 588
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10858109-0